

MARIN SORESCU

■ CONSTANTIN RADU-MARIA

Marin Sorescu * este un ironist fantast, cu vocația miraculosului elementar. El cultivă cu predilecție parabola (*Iona*) și alegoria (*Pluta Meduzei*), mijloace de expresie specifice, de altfel, ethosului liric, care se interesează cu precădere de atitudinile esențiale ale omului. Universul pieselor sale abundă în simboluri; lumea scenică din teatrul său este, dar, și ea, una simbolică, reprezentând o revărsare psihică populată de fantasmе, care se referă la ipostazele esențiale ale omului, dincolo de spațiul și timpul istoricește cunoscute. Personajele lui Sorescu se înfășoară și se ascund în lungi monoloage ca fluturii în crisalidă. O camuflare străvezie, de tipul aluziei, cu scopul de a atrage atenția cititorului asupra semnificațiilor etice ale scriiturii — a ceasta, pe de o parte. Pe de altă parte, limbajul personajelor sale devine totodată mediu de referință al comportamentului acestora — cam ca la copiii ce-și hrănesc emoțiile cu ajutorul cuvintului evocator sau invocator. Gîndurile astfel rostite incită la trăiri adecvate și, reprezentate scenic, ele pot căpăta forța de persuadare a vieții ce se autoexpune.

Grupate, în volum, într-o trilogie, piesele *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* dezvoltă, fiecare în parte, motivul încercării omului (încercare mereu repetată în planul existenței) de a se cunoaște ca realitate ontologică. „Setea muntelui de sare” înseamnă, prin urmare, setea de cunoaștere, minată adesea de erori, de inautenticitate, dar niciodată stinsă. Iar piesele ca atare vizează trei ipostaze fundamentale ale cunoașterii de sine. Dintre acestea numai una se descoperă autentică — cea a *Mătcii*. Doar aici antinomiile din ordinea existenței se împacă. Celelalte două ipostaze (*Iona*, *Paracliserul*), nu mai puțin dramatice, sfîrșesc, căutînd cunoașterea esenței umane, în inautentic. Fie prin exces de adîncire în biologic, dincolo de planul ordonator al rațiunii (*Iona*), fie prin abordarea problemei existențiale dintr-o perspectivă individuală, ruptă de

lumea reală, purificată de concretul ei existențial (*Paracliserul*). De altfel (sau de aceea?), autorul procedează, în aceste cazuri, la parodierea ironică a situației tragice. Le plasează deci, în sfera farselor tragice în care trezirea omului la conștiința măsurii și echilibrului se înfăptuiește prin demistificarea rătăcirilor ce-l încearcă, în dorința sa de auto-determinare.

★

Iona — replică modernă a mitului biblic — reflectă condiția tragică (lipsită, însă, de eroic) a celui ce caută steril un sprijin în propriile-i trăiri. Proorul *Iona* se retrăgea din fața Cuvîntului și pierrea înghițit de un chit uriaș. La Marin Sorescu, *Iona* se retrage din lumea măsurii și ordinii, care i se pare că-l limitează, pentru a porni liber de orice determinare în aventura căutării de sine. „*Un sfert din viață îl pierdem făcînd legături. Tot felul de legături între idei, între lucruri și praful. Totul curge așa de repede, și noi tot mai facem legături între subiect și predicat. Trebuie să-i dăm drumul vieții așa cum ne vine exact, să nu mai încercăm să facem legături care ne țin. De cînd spun cuvinte fără șir sînt că-mi recuperez anii frumoși din viață*”.

Tocmai această confuzie, pe care *Iona* o face între libertate (care e întotdeauna cunoașterea necesarului) și nedeterminare ca trăire heracliteică, îl înstrăinează de lume, pînă la spaimă. Lucrurile, i se pare, îl privesc cu ochi dușmănoși de pești rapaci. În el însuși e absorbit (act ireversibil) de gol; pustiul sufletesc proliferază în burți uriașe de pește. Între sine și lume, între un viitor necunoscut și un trecut golit de amintiri, *Iona* nu se mai poate regăsi. Neantul, izvorînd dintr-un suflet bolnav de infinit, cere extincția totală. Sinuciderea, dar, va fi unicul gest de salvare pentru el, moartea singură împăcînd contradicția.

* Marin Sorescu, „Setea muntelui de sare”. Teatru, Ed. Cartea Românească, 1974.

Căutându-și libertatea și autodeterminare prin trăirea continuului, Iona a apucat pe un drum greșit, dar nu lipsit de consecințe în planul cunoașterii. Căci el intuiește nemărginirea ca principiu paralogic al repetării lucrurilor și lumilor. E firesc, prin urmare, să-și simtă propria nimicime — pescarul să fie cel pescuit, fără putință de salvare din nedeterminarea fără margini a infinitului lumii concrete.

★

Dacă drumul cunoașterii de sine nu este în afară, fiindcă nu e cu putință să trăiești infinitatea lumii concrete, să duci atunci acest drum în interior? Drumul înăuntru, către cestălalt soi de nedeterminare — al Eului închis în sine — îl face Paracliserul. Iona căutase infinitul — adică nedeterminatul nelimitat. Paracliserul vrea să atingă absolutul, adică nedeterminatul limitat. Uluirea și deruta lui Iona sînt înlocuite aici cu credința tenace. Dacă lumea concretă este proliferare la nesfîrșit, în care cel ce conține este la rîndu-i conținut, spiritul este o „catedrală” semnificînd transcendența. Catedrala este în interior un spațiu vid; pînă și ramele destinate să încadreze icoanele închid un spațiu nud. Spiritual, cu alte cuvinte, se cere umplut ca o formă, cu conținutul oferit de lumea concretă. Paracliserul arde luminări pentru a afuma pereții; un act steril, deci, de copiere a formei, în credința că gestul său răspunde, în transcendență, unei repetări sublime. „*Flacăra s-a dus în slavă și s-a depus tot așa, pe un zid de foc — eu lucrez aici la umbra lui*”.

Limitat la el însuși, fără corectivele pe care i le-ar impune conștiința infinitului lumii concrete, sufletul insului capătă proporții giganteste. Impresiile Paracliserului despre sine sînt de rangul demiurgiei; Eul tumefiat umple universul, încît acte derizorii capătă — în credința sa — puteri pe care le conferă numai magia. „*Eu mă uit — și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc și tună și fulgeră pe altă planetă. Sint slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimîntător pe altă planetă. Și sint Dumnezeu acolo, fără să știu*”.

Dumnezeu, pe care îl invocă prin actul formal al ceremonialului său de unic credincios, este un Supraeu nerepresentabil. Cu acesta însă Eul individual ține să se identifice, socotind că astfel își va determina esența. Supraeul este însă un principiu abstract al mișcării Eului; este, cu alte cuvinte, un concept gol ce trebuie umplut nu cu un Eu la fel de gol, ci cu lumea plină, concretă a oamenilor ce trăiesc după o ordine prestabilă, fie ea și ritmica anotimpurilor (cum ne atrage atenția autorul care indică anume, scenografic, că pe rozeta catedralei vor fi pictate scene din Anotimpurile lui Breișgel).

Conștiința inexistenței în fapt a Supraeului, ideea de transcendență și efortul către ea, duc la o derizorie metafizică individuală, iar credința, la disperare. Paracliserului îi lipsește,

de altfel, dimensiunea iubirii, iubire care se câștigă prin asumarea în substanță a lumii de aici. Un Michelangelo a pictat Capela Sixtină acordînd chipurilor mitice creștine sensuri existențiale care animă lumea concret-istorică. Geneza pictată de el repune plastic relația de reciprocitate dintre tată și fiu. Paracliserul lui Marin Sorescu, înnegrind pietrele unei catedrale, reprezintă, prin actul acesta, propriul său întuneric sufletesc, limitat la sine însuși, scîndat adică de lumea mișcată de principii și legi imanente.

Paznicul surd — care îi dărîmă schelele pe care le folosisese la afumarea pereților și bolților construcției, condamnîndu-l astfel irevocabil la singurătate — semnifică ideea de incomunicabilitate. Refugiul în moarte este astfel și pentru Paracliserul singurului sfîrșit al unei experiențe sterile; de a căuta în subiectivitate principiile absolute ale existenței.

★

Poem închinat maternității, *Matca* lui Sorescu este și un discurs ontologic. Imaginea lumii poetului e în consens cu cea a filosofilor milesieni (apa ca reprezentare a devenirii universale). Dar dacă, la aceștia, apa exprima dinamica vieții, la poet, universul acvatic apare ca o uriașă pulsație umplînd hăurile necunoscutului, iar imuabilul substanțial al lucrurilor din ontologiile elacice este înlocuit cu stări relative și efemere. Este firesc ca, într-un astfel de univers „*ieșit din țîțini*”, să cauți o constantă, o permanență; și această constantă o va găsi cea îndrituită de la natură să o găsească: femeia, în condiția în care își împlinește rostul — nașterea.

La început, Irina simte o stare nedefinită de fericire, o fericire uitucă — anamnesis? — „*ca în burta mamei*” — spune ea. Irina porcede către conștiința de sine din uitarea oricărui început. Acestui fapt i se datorează și confuzia dintre impresiile din afară și cele dinăuntru. Irina e gravidă, dar mișcarea copilului o resimte ca exterioară. „*Vinători... ceva mișcă... pe aici pe aproape... Pareă în pămînt... o cîrțită? Sint niște mișcări, foarte... foarte speriate... De ființă vie...*”

Interiorul psihic se continuă cu exteriorul ca materie; universul pare o placentă primordială. Ascunsă într-o scorbură, din care a zburat un sicriu — lăsînd un loc „*pentru preaplînul vieții*” — Irina are senzații intraterrine. Prima treaptă a cunoașterii se manifestă senzorial.

În acest univers-diluviu, ca o naștere universală, străbătut de fulgere ca de niște junghiuri, senzația de viață și moarte este difuză. Totuși, condiția de femeie-mamă îndrituiește pe eroină să porceadă la treapta următoare de cunoaștere: credința — credința într-o „*solidaritate a lucrurilor începute care trebuie duse pînă la capăt*...” Acestei solidarități a lucrurilor stînd să nască i se roagă Irina. Nu este încă cunoașterea științifică, a lucrurilor clare și distincte, ci o stare naturală de cunoaștere, resimțită subiectiv și generalizată, universalizată.

Următoarea treaptă a cunoașterii de sine, Irina o va resimți asistând la moartea tatălui. Acesta nu moare accidental : moartea lui e o moarte înscrisă în ordinea firească a naturii. Poetul nu uită să utilizeze un vechi proverb : „Moartea bună e ca o naștere ușoară“.

Universul închipuit de poet — în care se naște și se moare continuu — creează loc pentru „preaplinul vieții“. În acest univers care naște moarte și viață, bătrînul a avut timp să se pregătească. Cu simțul gospodăresc al țărânului el și-a pregătit coșciugul, în așteptarea clipei fatale, îl cercetează și îl încearcă, întreținându-se totodată cu Irina — mai în glumă, mai în serios — despre rostul vieții și al morții. Dar așa cum se cade într-un astfel de moment, gluma are accente grave (deseori stranii), vorbirea serioasă este diluată de ironie. Iar Irina înțelege cu revoltă că finalitatea lucrurilor individuale este moartea, pieirea. O clipă de îndoială asupra rostului actului său de a naște o străbate. O îndoială curmată de muribund care îi poruncește să nu-și părăsească morții. Căci — înțelege Irina — în continua devenire și tranziție — morții sînt cei ce poartă în ei principiul permanenței. Așa se explică tabloul momîilor (plăsmuirii ale subconștientului Irinei pe vechile rituri populare de trecere). Aceste momii, precum ursitoarele, vor menii mortului legătura trainică cu pămîntul, și vor face pruncului nou-născut priveghi ca la mort. Căci viul e închipuire efemeră, față de cel mort, care se va amesteca cu regnurile, trecîndu-și astfel substanța sa particulară în cea universală.

„Niciodată n-o să putem rupe viața de moarte“, îi strigă Irina, Logodnicului, urcat într-un copac ca să se apere de furia apelor. Și, parcă, ilustrînd această idee care exprimă permanența universală, Logodnicul își ține logodnica moartă legată de sine și așteaptă, așteaptă salvarea. O salvare ferită de orice conținut transcendent, fiindcă nu privește un Dumnezeu extramundan, mîntuitor al lumii create, dimpotrivă. Oamenii — ni se face cunoscut — lucrează la un dig pentru a stăvili furia apelor. Apele — e convinsă Irina — vor reintra în matcă ; viața, cu alte cuvinte, va avea cîștig asupra morții, un spor de determinare va pătrunde în efemerul vieții.

Dar apele cresc, ambianța lucrurilor familiare se destramă. De la viziunea teleologică asupra lumii pînă la ideea morală a rostului vieții, a rostului celei ce fîntează încă, nu mai e mult. Este drumul reflecției, al întoarcerii de la lume la sine, a repunerii sinelui în ordinea lumii. Irina înțelege că sensul vieții ei este de a-și asuma răspunderea pentru oameni, vii sau morți. Ea este mijlocire între tatăl mort și pruncul cel viu, ea a dat viață și trebuie să o întrețină cu propria ei viață și cu propria ei moarte.

Irina îmbătrînește — îi albește părul — apa îi ajunge la gît, la gură ; vine clipa expierii și, în această ultimă clipă, eroina în-

telege și ultimul lucru, anume că, sufletește, omul nu nutrește decît speranță, ca sentiment al existenței perpetue, căci, înțelegînd iminența sfîrșitului propriu, ea speră mai departe pentru copil. Urcată pe coșciug și ridicînd copilul deasupra capului, Irina imită povestea salvatorului pe care și-l imaginează un oarecare ca și ea. „Și cînd mă uit, vîd un copil plutind deasupra apelor... și cînd să iau copilul, vîd că ceva din adine îl ținea deasupra... și cînd mă uit iar, vîd că cel ținea de deasupra... erau mîinile mamei. Bietele mîini ! Se încleștaseră pe mîitil și nu-l lăsau să moară... să-l ia valurile... (luminată de fericire) Mă, și copilul respira.“

Imaginea cu care, de altfel, se sfîrșește poemul — s-o recunoaștem — este de o tragică noblete.

Metafora universului acvatic, reprezentînd vremea în materialitatea ei, este încărcată cu înțeles ambiguu ; în adevăr ea poate fi luată și în sensul strict operatoriu — ca stihie dezlănțuită a naturii. Aparenta obscuritate poetică a lui Marin Sorescu este o modalitate prin care contingentul e luat drept pretext pentru o meditație asupra condiției omului în univers, asupra străduințelor lui de a se ridica prin cunoaștere deasupra conștinței sale tragice. Poetul a mărturisit, prin chiar versiunea scenică pe care singur și-a regizat-o, de altfel, că încercarea grea prin care a trecut poporul nostru în lupta cu forța distructivă a apelor, în primăvara anului 1970, a constituit faptul de inspirație pentru această meditație dramatică asupra adîncimilor ontice ale sufletului.

★

Spre deosebire de un Maeterlinck, pentru care dialogul este învelișul unui monolog latent, Marin Sorescu utilizează dialogul inculcat latent în monolog.

Monologul este prin excelență un vehicol al patosului liric ; de unde, dar, dramatismul pieselor lui Marin Sorescu dincolo de acest dialog inculcat care exprimă drumul sinuos al cunoașterii de sine ? Desigur, dramatismul rezidă și în lumea sufletească a personajelor sale, revărsată în scenă în materialitatea ei simbolică — în sensul corespunderii lucrurilor care populează spațiul scenic trăirilor sufletești ale eroilor. Scena devine locul desfășurării unei acțiuni sufletești de autodeterminare și totodată expresie a psihismului, ca rezonanță în interiorul individual, a lumii concrete în opulența sa proteiformă. Misiunea dramatică a Eului este de a-și asuma această lume, de a o cuceri valorizînd-o în sens uman — și acest act de valorizare este însuși acțiunea sa de a se ridica peste aceste „idola“ cum le-ar fi numit Bacon — de afirmare deplină și autentică a umanității în gestul esențial și radical de expresie individuală. În această stă marea dificultate și frumusețe a propunerilor scenice închise în poezia dramatică a lui Marin Sorescu.