

Postfață

O fascinație nelămurită, căreia i s-ar putea spune și – invers – nelămurire fascinantă, caracterizează mai mereu receptarea pieselor lui Marin Sorescu din *Setea muntelui de sare*. *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* sunt drame, tragedii, parabole sau poeme? Ar putea fi ele subsumate modernismului, existențialismului, teatrului absurd ori celui poetic? Cele mai adecvate grile de interpretare a trilogiei sunt acelea formaliste, stilistice, retorice, psihanalitice, mistico-religioase, mitocritice sau politice? Iată doar câteva dintre nedumeririle – de azi – cu care se confruntă nu doar elevii din clasele terminale, studenții de la Litere, profesorii de liceu, ci și criticii profesioniști din generații și de formații culturale dintre cele mai diverse. Previzibil, cu cât confuzia este mai mare, cu atât pasiunea hermeneutică devine mai irezistibilă. Iar lecturile felurite sau de-a dreptul divergente sporesc¹.

Consensul critic este întrunit doar de constatarea că inovațiile de structură și de compoziție ale

¹ Numai o mică parte dintre ele vor face obiectul acestei postfețe, dedicată în special lămuririi și evaluării potențialelor încadrări tipologice ale pieselor soresciene, fiindcă adeziunea criticilor la una sau alta dintre respectivele formule literare vădește nucleul ideatic al interpretărilor propriu-zise.

pieselor soresciene depășesc statutul de simple experimente formale, reflectând o întreagă viziune despre existență. „Formele de manifestare a dramaturgiei în teatrul modern“ (cum se intitula secvența din programele și manualele școlare în care se integra îndeobște autorul canonic Marin Sorescu) reliefează mai degrabă o revoluție a concepției despre om, iar nu doar o „modernizare“ a artei dramatice. „Teatrul cu un unic personaj nu e o formă, ci o sinecdocă a destinului uman“, afirmă Nicolae Manolescu în *Istoria critică a literaturii române*², sintetizând ideile exprimate încă din 1975 în eseul *Un teatru al speranței*: „Cred că dramaturgul a ascultat aici de o necesitate mai adâncă [...] ceea ce el exprimă cu ajutorul unui singur personaj nu se poate exprima în alt fel. El n-a creat o modalitate scenică, ce ar putea fi reluată pur și simplu la rândul ei, ci o viziune dramatică originală.“³ Și pescarii muți (din *Iona*), și paznicul surd (din *Paracliserul*), și tatăl muribund, momâile ori logodnicul locvace (din *Matca*) au ca rol primordial potențarea singurătății, dar și a singularității, protagoniștilor sorescieni. Iona, Paracliserul și Irina devin astfel personaje-simbol pentru ceea ce exegeții modernismului au numit „criza omului“, anume neputința sa de a se defini prin contactul cu transcendentul sau

² Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1031.

³ Idem, „Un teatru al speranței“, în *România literară*, anul VIII, nr. 4, 23 ianuarie 1975, p. 9.

cu alteritatea. Dialogurile, oricum sporadice, sunt numai mimate, compunându-se din monologuri ale unor ființe schizoide, autiste, în agonie. Tot astfel, pulverizarea organizării clasice a textului dramatic este menită să denote lipsa de coerență a existenței umane. Înlănțuirea tablourilor dramatice din cele trei piese este aleatorie, nu se realizează în funcție de modificarea cadrului scenic, a conflictelor ori a personajelor, așa încât principiile logicii cauzale sunt abolite, universul părând haotic și absurd. Inclusiv subtitlurile primelor două piese ale trilogiei („tragedie în patru“, respectiv „trei tablouri“) însușează o interpretare relativ unitară. Încălcând programatic constrângerile ilustrei specii antice (fiindcă protagoniștii – reprezentanți ai umanității comune – trăiesc într-un cosmos dezorganizat, fără acces la sacru, în consecință, credința lor în forța destinului de a restabili ordinea se exprimă în tonalități comice, când nu explicit burlești), creațiile dramatice ale lui Sorescu reabilitează, în răspăr față de nihilismul postnietzscheean, posibilitatea omului de a-și asuma, de a înfrunța și chiar de a surmonta condiția tragică.

Cum se va fi înțeles, catalogarea pieselor din *Se-
tea muntelui de sare* drept „poeme“ este invalidată. Eticheta propusă de Vladimir Streinu („scurte poeme fără titlu, numeroase, compun marele poem [...] cu titlul *Iona*“⁴), preluată și de Dumitru Micu

⁴ Vladimir Streinu, „Iona, Chitul și alți ihtiozauri“, în *Luceafărul*, anul XI, nr. 3, 23 ianuarie 1968, p. 2.

(„*Iona* este, esențial, un amplu poem de neliniște metafizică⁵), extinsă uneori asupra întregii trilogii sub denumirea de „teatru poetic“, nesocotește faptul că mizele estetice și ideatice ale creațiilor dramatice soresciene ar fi sever diminuate în absența valorificării formei lor cu adevărat originale. Chiar dacă unele secvențe dramatice sunt transpuse în versuri de autor pentru a fi publicate în reviste sau în volumele sale de poezii, *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* impun o lectură complet diferită de cea aplicabilă textului liric. Ele – afirmă cu îndreptățire Eugen Simion în *Scriitori români de azi* – „nu intră în categoria incertă a *teatrului poetic*, deși, prin tensiunea ideilor și traducerea unor atitudini umane în simboluri mari, nu sunt lipsite de lirism și nici de dramatism. *Iona*, *Paracliserul* și *Matca* sunt opere dramatice în sensul nou, pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: *o căutare spirituală*“⁶. Lui Sorescu însuși trebuie să-i fi dispăcut înscenările care hiperbolizează dimensiunea metaforică și simbolică a textelor sale dramatice, de vreme ce, într-un fragment de confesiune, recunoaște că a promovat un „teatru *neretoric*“: „Textele au curajul de a se dispensa de osatura convențională, cea care generează

⁵ v. Marin Sorescu, *Iona, A treia țeapă, Vărul Shakespeare. Teatru*, prefață de Dumitru Micu, notă biobibliografică de Virginia Sorescu, Ed. Minerva, București, 1993.

⁶ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, ediția a II-a, revăzută și completată, Ed. Cartea Românească, București, p. 287.

acea «teatralitate», comodă gândirii și receptării, dar prăfuită.⁷

Nici parabole nu pot fi socotite aceste piese, căci, demonstrează Mircea Iorgulescu, „parabola nu are rol de cunoaștere: justifică și ilustrează o teză, o idee, o înțelegere, nu descoperă și nu proclamă o viziune”⁸. De aceea, prima dezbateră critică substanțială, prilejuită de oportunitatea sinuciderii protagonistului în finalul piesei *Iona*⁹, dă seama nu atât de coerența estetică a creației dramatice soresciene, ci de forța sa sugestivă. Citind „tragedia” lui Sorescu, Vladimir Streinu și Monica Lovinescu descoperă – de pe poziții antitetice – condiția omului captiv în România comunistă.

În schimb, tutela existențialistă a trilogiei pare incontestabilă. Însingurarea motivată de tensiunea ireconciliabilă dintre individ și lume, manifestarea generalizată a anxietății și a sentimentului morții, obsesia captivității într-un univers tot mai aplati-zant, compromiterea (chiar prin implicarea șarjei a) tuturor fundamentelor raționale ale vieții, afirmarea imperativului redefinirii identității și a dobândirii autenticității prin promovarea libertății de a alege

⁷ Marin Sorescu, *Radiografia unui spectacol*, în albumul omagial *Maria von Ostfelden. Theater als Experiment*, Baden, Lars Muller, 1996.

⁸ Mircea Iorgulescu, *Vlad Țepeș ca metaforă*, în „România literară”, anul XIII, nr. 46, 13 noiembrie 1980, p. 11.

⁹ v. secțiunea *Referințe critice* din acest volum.

și prin implicare energetică, credința că – în termenii lui Sartre – „existența precedă esența“, că „omul nu e nimic altceva decât ceea ce face din el“¹⁰ rămân tot atâtea constante ale pieselor lui Sorescu, considerate între timp locuri comune ale filosofiei și literaturii existențialiste.

Pe de altă parte, aproape că nu există exeget semnificativ al *Setei muntelui de sare* care să nu explicitizeze diferența specifică a stilului și a viziunii soresciene. Iar respectivele delimitări interpretative – care conturează a doua fază a receptării trilogiei – în loc să fie simple expresii ale unor nuanțe și tonalități subiective, definesc destule dintre particularitățile majore ale teatrului românesc postbelic. Poate cea mai pregnantă dintre ele este formulată de Marian Popescu în eseul din 1986 *Chei pentru labirint*: în timp ce personajul expressionist tipic este cuprins de „extază, transformarea sufletească având un caracter mistic“, așa încât se caracterizează prin „tentative mobilizatoare, revoluționare“, implicându-se „voluntar în procesul devenirii“¹¹, protagoniștii lui Sorescu se dovedesc mult mai dubitativi, în fond, mai atenuați retoric, capabili să relativizeze toate mitologiile, inclusiv

¹⁰ Passim. Jean-Paul Sartre, *Existențialismul este un umanism*, traducere de Veronica Știr, Editura George Coșbuc, Bistrița, 1994.

¹¹ Marian Popescu, *Chei pentru labirint. Eseu despre teatrul lui Marin Sorescu și D. R. Popescu*, Ed. Cartea Românească, București, 1986, p. 254.

pe acelea referitoare la propria persoană. De altfel, doar „autounsul“ Paracliser asumă benevol posturi hristice și sisifice, pe când Iona și Irina vădesc un comportament preponderent reactiv. Ba mai mult, pe niciunul dintre ei nu-i mână-n luptă convingeri clare și de netăgăduit. „Sunt ca un dumnezeu care nu mai poate învia. I-au ieșit toate minunile, și venirea pe pământ, și viața, până și moartea – dar, odată ajuns aici, în mormânt, nu mai poate învia. Se dă cu capul de toți pereții, cheamă toate șiretlicurile minții și ale minunii, își face vânt în dumnezeire ca leul la circ, în aureola lui de foc. Dar cade în mijlocul flăcărilor. De atâtea ori a sărit prin cerc, nici nu s-a gândit c-o să se poticnească tocmai la înviere!“ e faimoasa replică autolegitimatoare a scepticului Iona. Frate geamăn îi este, în multe momente, Paracliserul („Lasă-mă-n pace, nu vezi că nu sunt Iacob? Nu sunt niciun Iacob! [...] Ori eu trebuie să fug, să zbor, să mă răstignesc cu capul în jos sub prima bârnă?!“), iar învățătoarea Irina le recapitulează buf condiția de sinistrați ai fericirii obligatorii: „Nu țipa... că te-aud vecinii... ăștia căroră li se clatină pământul sub picioare... de ce să-i mai amărâm? Dacă nu putem să le dăm măcar o mână de ajutor... Tu zi mulțumesc că trăim... Trăim? Sigur că da, uită-te-n jur... cum colcăie viața... Trăim bine... de bine, de rău, trăim bine..“

Ironia și autoironia, travestiurile burlești, parodiile și pastișele năruie optimismul extatic al existențialiştilor. Față de tot și toate, personajele

mențin o distanță reflexivă, care permite inclusiv scrutarea destabilizatoare a propriilor iluzii. Comentariile lui Eugen Simion dedicate volumelor de poezie soresciene din a doua jumătate a deceniului șapte sunt pe deplin relevante și pentru teatrul scris, publicat în același interval: „Poezia este un continuu efort de luare în stăpânire, un reînnoit eșec. [...] Poetul, în imaginația lui Sorescu, este un Sisif care își judecă tragedia existenței cu ironie filozofică. [...] Există în toate cărțile lui Marin Sorescu (inclusiv în teatru) o bogată figurație a acestui mit. El definește nu numai condiția de existență a creatorului, dar și poziția creatorului față de obiectul meditației. Sorescu nu asumă niciodată integral și definitiv obiectul estetic. Stratul ironiei împiedică *priza* perfectă. Asumarea este provizorie, poezia este o eternă tentativă de apropiere, o înșfăcare și o lepădare aproape ritmică a lucrurilor.”¹² Conștient de amplitudinea convenționalității umanului sau realului, poetul și dramaturgul român respinge sceptic-ironic utopiile existențialiste.

Prin aceasta, el nu aderă totuși nici la moda (a se citi „maniera“) teatrului absurd. Și criticii români influenți (opinie aparte exprimând doar Edgar Papu, care propune o sintagmă deloc inspirată – „absurd folcloric“¹³), și exegeții străini („Sorescu este un

¹²Eugen Simion, op. cit., p. 283.

¹³ Passim. Edgar Papu, *Motive literare românești*, Ed. Eminescu, București, pp. 35-59.

anti-Ionescu. Piesa lui nu are nimic din absurd, nimic din disperare¹⁴) subliniază capacitatea trilogiei *Setea muntelui de sare* de a eluda supunerea față de convențiile dramaturgiei promovate de Samuel Beckett, de Harold Pinter ori de Eugen Ionescu¹⁵. Că Iona, Paracliserul ori Irina nu sunt ființe deumanizate, simple „marionete“ incapabile să se opună nonsensului lumii ori „grotești mașinării vorbitoare“ o dovedesc, bineînțeles, finalurile pieselor, atât de memorabile și de faimoase, încât nu necesită aici un rezumat sau un comentariu. Merită, în schimb, reamintite glosele nu mai puțin remarcabile ale lui Nicolae Manolescu din eseul *Triumful lui Iona*, care luminează și celelalte două „tragedii ale speranței ce se naște din disperare, ale curajului omului de a rămâne om până la capăt“: „Să nu ne amăgească subtitlul piesei ori sfârșitul ei: căci nu destinul triumfă până la urmă asupra lui Iona, ci Iona triumfă asupra destinului. [...] Gestul final al eroului nu e o sinucidere (fiindcă el nu se dă bătut: întoarcerea cuțitului împotriva-și trebuie interpretată simbolic!), ci o salvare. Singura salvare – care înseamnă că lupta continuă și după ce condiția tragică a fost asumată.

¹⁴ Michel Jörmann, în *Geneve*, 21 octombrie 1974, apud Marin Sorescu, *Opere, Vol. III. Teatru*, ediție îngrijită de Mihaela Constantinescu Podocca, prefață de Eugen Simion, Ed. Univers Enciclopedic, București, 2003.

¹⁵ Cea mai tranșantă disociere este argumentată de Nicolae Manolescu, un extras relevant din demonstrația sa fiind inclus în secțiunea *Referințe critice* a volumului de față.

Sinucidere ar fi fost asumarea eșecului. [...] Adevărata măreție a lui Iona este de a fi luat cunoștință de sine, de forța sa: de aici înainte, el va putea fi ucis, dar nu înfrânt.¹⁶

O nuanță scapă – și e lesne de înțeles de ce – tuturor comentariilor românești de dinainte de 1989. Ea devine, previzibil, apanajul receptării europene, fiind enunțată încă din 1971, în legătură cu piesa de debut a lui Sorescu, de un cronicar dramatic german: „*Iona* se numără printre piesele de teatru poetice, cu cheie, dar totuși eminentemente politice, din genul acelor care ajung la noi în ultima vreme, tocmai de la scriitorii din țările Europei de răsărit [...] meditațiile lui Iona în burta balenei [...] nu își capătă deplina lor valoare decât pe fundalul lor politic.”¹⁷ Într-adevăr, destule secvențe din *Setea muntelui de sare* pot fi interpretate drept subversive ideologic, localizând parodic-aluziv conflictele pieselor într-o lume a sloganelor propagandistice, a scrisorilor de protest ignorate, a pulverizării misticii concomitent cu manifestarea monopolului materialismului dialectic, a captivității, fricii, mizeriei și umilinței: „Ce moarte lungă avem! Dacă poți număra atâta bogăție... Ce mare bogată avem!”; „Totuși, progresul e progres. A, nu, nu s-apucă nimeni să-l conteste.”; „Scriu nenorociții, scriu... [...] Află

¹⁶Nicolae Manolescu, „În loc de *Cronica fantastică*. Triumful lui Iona”, în *Luceafărul*, anul XI, nr. 40, 5 octombrie 1968, p. 7.

¹⁷Dieter Schnabel, în *Schweizer Theater Zeitung*, nr. 2, 1971, apud Marin Sorescu, *Opere*, ed. cit.

de la mine: n-o să miște nimeni un deget. [...] Cât e pământul de mare, să treacă scrisoarea asta din mână în mână, toți or să-ți dea dreptate, iar să intre în mare după tine – niciunul. Pe omenire o doare-n fund de soarta ta“ (*Iona*); „Nu se mai fac catedrale. Asta e ultima. Iar eu sunt ultimul“; „Sfinții sunt ocrotiți. Când sunt mutați în altă parte, cum se întâmplă, sunt luați cu tencuială cu tot. De oameni e mai greu... Fără tencuială... (*Paracliserul*); „(*Cuibă-rindu-se în scorbură*:) Acum ne dă mâna să facem și nițică filozofie... idealistă aici, materialistă afară... (*Râde. Tremurând de frig*:) Mare noroc cu scorbură asta, zău!“; „E cumplit să trăiești... cum ai trăit tu... Războaie... mizerie... secetă... morți în dreapta și-n stânga...“ (*Matca*).

Respectivul filtru interpretativ politic-ideologic – posibil și destul de îndreptățit – ar trebui evaluat cu o firească măsură. E de la sine înțeles că el nu are cum să epuizeze fondul ideatic al trilogiei, însă surprinde contextul socio-cultural în care s-a configurat. Departate de a scrie teatru politic propriu-zis, Sorescu interiorizează, deci personalizează, tematici sau formule literare universale și în funcție de experiența „coloniei penitenciare“ dictatoriale în care se vede obligat să trăiască și să scrie. Ca pentru orice om din Est, criza eului, a limbajului, a lumii, chiar a literaturii – după cum susține concludent Sanda Cordoș – e mai mult decât o temă culturală, „sursă a creativității“ pentru individul (din Vest) care se „simte obosit de sine însuși și de propria identitate

(rodul unei lungi, ea însăși obositoare, istorii)¹⁸. Criza esticilor se dovedește o realitate cât se poate de palpabilă.

Doar luând în considerare și aceste aspecte (aparent) extra-literare, poate fi înțeles adecvat ceea ce Monica Spiridon numește inspirat și analizează subtil „complexul lui Iona”: „Pentru Marin Sorescu, omul este mereu *înghițit*, într-un fel sau altul, *indiferent că este «prins» în existent, în istorie, în deja-creatul culturii*”¹⁹. Evaziunea din imanență, sustragerea din temporalitatea lineară sau imaginarea unei autenticității dincolo de șabloanele perceptive și expresive rămân deziderate naive ale celor pentru care captivitatea reprezintă doar o metaforă. În cazul pieselor soresciene, optimismul este mereu bine temperat. Iluminările din finalul lor reabilitează umanitatea firească, reactivează speranța, însă nu garantează deloc înfăptuirea unei lumi noi, desprinsă de constrângerile celei anterioare. Iona, afirmând (iar nu exclamând) „Răzbim noi cumva la lumină”, Paracliserul, metamorfozat în rug aprins, aruncând „lumini fantastice peste catedrala neagră”, Irina, „inundată de o lumină a unei imense bucurii”, ținându-și copilul deasupra apelor ce-i ajung la

¹⁸ Sanda Cordoș, *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Biblioteca Apostrof, Cluj, 1999, p. 46.

¹⁹ Monica Spiridon, *Melancholia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii*, ediția a II-a, Polirom, Iași, 2000, p. 78.

creștet, schițează strigăte mute ale credinței și nădej-
dii în forța omului, nu efuziuni și certitudini. De alt-
fel, spiritul dubitativ și relativizant cu care tratează
orice aspirație spre absolut și împlinire constituie
una dintre moștenirile prețioase pe care marii scri-
tori estici o lasă Europei occidentale, „civilizate“,
„moderne“ și „progresiste“.

Tocmai acest scepticism ironic și reflexiv, fonda-
tor al unei formule dramatice absolut originale, care
motivează și asimilarea personală a inovațiilor expre-
sionismului ori ale teatrului absurd, argumentează
calificarea lui Marin Sorescu drept cel mai pregnant
dramaturg român postbelic.

Cosmin Borza