

Reprezentări ale feminității în *Matca* de Marin Sorescu: Irina – gnoză și dialectică hegeliană

Drd. Elena Luminița Crihană

Colegiul Național „Al. I. Cuza” Galați

Résumé : *La pièce Matca achève la trilogie „vouée à des personnages de la solitude” dont la „chute” réside dans le repli sur soi-même et dans la recherche de la liberté absolue. Si pour Iona, la thèse stoïque de la réconciliation avec les lois de l'univers trouvait son expression dans le déchargement gnostique de la matérialité, par le truchement de l'éventration, pour le Sacristain, le solipsisme offrait la solution erronée du passage vers la transcendance par le biais d'une création individuelle illusoire – la cathédrale de fumée, dans Matca, Irina symbolise l'irruption de la sagesse divine dans l'humain et l'Esprit hégélien en immanence, ayant parachevé la synthèse. L'héroïne s'avère être la représentation de l'archétype maternel dans le sens de Goethe, la Femme, le principe qui tient en balance la vie et la mort, ayant donné du sens à l'existence à travers l'enfantement et ayant sauvé l'humanité de l'anéantissement. Or, ce principe est renforcé par les symboles féminins de l'eau et de l'arbre, autant comme éléments constructifs et aussi conservatoires, en rappelant les renaissances périodiques de la nature. Entrée dans les creux du chêne en tant qu'espace d'une réclusion mystique et d'une concentration de la conscience de soi-même dirigée vers le surgissement dans le monde avec un but conscient assumé, suite à une évolution, noyée par les eaux en même temps initiatrices et destructives, Irina réussit par sacrifice personnel, l'acte créateur d'une renaissance postdiluvienne de l'humanité purifiée et régénérée en croyance et esprit, en annulant ainsi les associés au thème de la mort dans la littérature de l'aquatique: le complexe de Caron et le complexe d'Ophélie.*

Mots-clés : *l'archétype maternel, les symboles féminins, la gnose, la dialectique et l'Esprit hégélien, le complexe de Caron et le complexe d'Ophélie*

Motto: „Hegel – ce armură de zale! E și dialectic. (...) A învăța de la clasici morți nu e o vorbă în vânt. (...) Și cu asta am ajuns la problema eternului feminin, care nu se putea înțelege fără despicarea filosofiei. (...) Credeți că Gioconda n-ar mai vrea să scape din când în când – marșea și vinerea – de surâs?”

(Marin Sorescu, „Acțiunea după Hegel”

[1])

„Nimeni n-a demitizat nimic. Ce e mit e sfânt și nu se poate desființa”

(Marin Sorescu, „A face mituri” [2])

Numai în piesa *Matca*, pe care urmează să o analizăm, personajul principal este o eroină tragică ce strălucește ca surorile ei, Antigona și Ifigenia. Este evident că feminitatea capătă, în teatrul lui Marin Sorescu, reprezentări complementare personajelor masculine; este principiul ce restabilește atât echilibrul lumii, cât și pe cel din spațiul dramatic, unde, insinuându-se fără ostentație „prin orice fisură a sufletului, aprinde, luminează, luminează până ajunge să incendieze” [3] ca privirea unei zeiță – fie Atena, Hestia, o *horai*, una dintre *parce*, zeițele ritmului cosmic, ale ciclicității temporale, veghind la echilibrul universal [4]. Opusă personajului sadovenian omonim care strălucea în lumea Bizanțului, Irina din *Matca* este reprezentarea arhetipului matern în sens goetheean, Femeia, principiul care ține cumpăna vieții înseși, dând sens existenței prin zămislire și salvând lumea de la dispariție. Menirea sa este, mitologic vorbind, să fie „dedicată păcii” sau „oferită pentru pace”, cea care primește în suflet pacea Mântuitorului [5]. Este cea aleasă pentru a trăi revelația vieții eterne, prin revărsarea Spiritului absolut în imanență, în lume – idee comună misticii augustinienne și filozofiei hegeliene. Eroina este capabilă să-și gândească prin anamneză propria naștere – traumatică părăsire a stării edenice, să nască spiritul liber (pruncul) și să se „nască” murind, iluminată. [6]

Numele eroinei amintește de Eirene, zeitate a păcii ținând într-o mână Cornul Abundenței și la sân pe Plutos (copil), fiul lui Demeter, zeul belșugului, cel orbit de Zeus pentru a explica hazardul și instabilitatea averii (aici, în piesă, a existenței materiale, căci toate „lucrușoarele” Irinei plutesc luate de vârtejurile crescând ca niște izvoare, din podele). Onomastica ce amintește de *Theogonia* lui Hesiod, complică mesajul piesei cu semnificații

legate de misteriile Greciei antice, de miturile fecundității și renașterii periodice a naturii, deși atmosfera deluviană incită la o interpretare folcloric-religioasă a temei dominante – relația omului cu absolutul – se desăvârșește prin moartea senin acceptată. Poate că este interesant de amintit – deși analogia este poate, nefondată – că irenismul, orientare teologică ce susținea unificarea diferitelor confesiuni creștine pe baza elementelor comune, este o doctrină bazată pe studiul atent al miturilor grecești de către Sfântul Irineu, inițiatorul ei. E greu de crezut că doctrina l-ar fi putut interesa pe dramaturg, oferind-o ca o cheie de analizat relația cu celelalte piese din trilogia „căutării de sine”; și aici, ca și în *Iona* și *Paracliserul*, se răsfâng, totuși, idei din zone mistico-filosofice variate: gnosticism, stoicism, ortodoxism, catolicism și protestantism, topite într-un raționalism idealist „răsucit”, cum spunea autorul, „cum ne taie capul” [7], doctrine despre care a căror influență în opera sa nu oferă nicăieri detalii explicite, lăsând să se înțeleagă că, în fond, echivocul receptării operei nu îl percepe ca un neajuns, ci dimpotrivă, ca o dovadă a bogăției ideatice.

Cu totul nou ca dramaturg și gânditor, chiar și pentru un public educat în aria teatrală ca cel francez, căruia i-a fost oferită prima punere în scenă a piesei analizate [8], Marin Sorescu este creatorul unei formule dramatice inedite, autodefinite ca „teatru poetic”, amintindu-ne vag de teatrul blagian. În tripticul inițial în care s-a căutat „cu multă îndărătnicie” [9], „o trilogie ce încheie o viziune, o obsesie”, în care „ultima va împinge explorarea ei pe o latură de absurd, de imposibil, grotesc, o tristețe expansivă și...donquijotescă de obsesii”, de care “trebuie să te eliberezi la timp”, finalizând „o criză existențială, a morții” [10], scriitorul transferă fiorul liric al sensibilității poetice din *Poeme*, *Moartea ceasului* și *Tineretea lui Don Quijote* în monologul însinguratului modern [11] (supraomul nietzschean, camusian prin revoltă metafizică), aflat în pericolul derivei și al alienării, care caută soluții ale ieșirii din absurdul existențial într-un dialog (ratat) cu o transcendență *absconditus*, a cărei tăcere îl determină să-și reafirme tragic umanismul prin mister, mit, gnoză, filosofie.

Eroul sorescian al trilogiei începuturilor dramaturgice compune fenomenologic manifestările spiritului în maniera în care dialectica hegeliană a explicat sensul naturii umane în cadrul relației ontologice obiect-subiect, printr-un analogon dramatic al triadei filosofice, cu teză, antiteză și sinteză; el nu găsește salvarea în trăire, ci în cugetarea dumnezeirii, până la trufașul gând al identificării spiritului său cu Spiritul absolut. Piesa *Matca* încheie, după spusele autorului, „trilogia închinată unor personaje ale singurătății”, a căror „cădere” stă în concentrarea în sine și în căutarea libertății abstracte, dobândite prin devenire. „Fiecare dintre eroii cărora am încercat să le dau viață, spunea autorul, este un luptător pentru una din dimensiunile mari ale omului. Iona explorează zona căutărilor pe orizontală, Paracliserul caută absolutul pe verticală, iar Irina, femeia care naște, reprezintă matca originară.” [12]. Dacă pentru Iona, teza stoică a împăcării cu legile universului găsea expresia în despovărea gnostică de materialitate, dacă pentru Paracliser, solipsismul reprezenta soluția eronată a trecerii cu trup cu tot în transcendent, creația individuală iluzorie a realității „catedralei de fum” fiind modalitatea de anihilare a trupului de către un intelect/spirit conștient de sine, în *Matca*, Irina simbolizează însăși înțelepciunea divină / Spiritul absolut, sieși suficient, existență și concept pe care mintea omenească nu poate să le perceapă decât prin trăire.

Complexitatea acestei piese în două acte și șase tablouri (compoziție deloc întâmplătoare), elaborată în intervalul 1969-1973, a generat exegeze cu opinii diferite. S-au identificat „absurdul folcloric” (E. Papu [13]), teatrul ontologic [14], teatrul expresionist, propunând ca soluție a ieșirii din absurd creația, întoarcerea la primordial, recunoașterea sensului vieții (Crenguța Gânscă [15]), un teatru de tip metafizic și gnostic (Mircea Ghițulescu [16]), reminiscențe camilpetresciene (Ion Bogdan Lefter [17]) ori teatru filosofic, prin tema morții ca naștere (Valeriu Cristea [18]) și a vieții ca *iter perfectionis* (Marian Popescu [19]). Crenguța Gânscă observă că prin piesa *Matca*, „teatrul deriziunii” este adus în lume [20], dramaturgul realizând o resacralizare a ritualului cu scopul revenirii „în matcă” a lucrurilor

după împlinirea anevoioasă a soroacelor de „moarte bună” și de naștere, prin modelul sacrificiului uman, cerut de transcendență pentru reinstaurarea echilibrului, a normalității și a continuității perturbate de factori exteriori, mai ales de păcatele omenirii. Eugen Simion sublinia dimensiunea existențialistă a căutării spirituale a ieșirii în această „parabolă a dislocării universului” și a “încăpățânării de a exista” de influență beckettiană sau ionesciană [21], Nicolae Manolescu observa, cu justețe, că Sorescu n-a repetat nici formula lui Ionescu, nici pe cea a lui Beckett, renunțând atât la fabula brechtiană, cât și la “efectele de suprafață ale expresioniștilor”, pentru a exprima în fiecare piesă nu o alegorie, ci o metaforă a existenței, a înțelegerii raportului omului cu lumea, identificându-se cu ea și cu transcendentul. „Tema tuturor e rezistența omului asaltat de bizar și de irațional, afirmarea forței lui, chiar și în împrejurările cele mai tragice.” [22]

Această creație dramatică oferă, la o analiză genetică, detalii relevante pentru semnificațiile structurii dramatice și ale personajului. După spusele autorului, *Matca* are ca punct de plecare un poem inclus în piesă – *Ctitorie*, publicat în *Luceafărul*, 10 octombrie 1964, al cărui mesaj plutea, așteptând un nou text, în obsedanta arie tematică a creației și a rostului omului în univers. În „Cum am scris *Matca*”, text publicat în *Caietul program al Teatrului Mic*, stagiunea 1974-1975, republicat apoi cu titlul „Apa neîncepută” în edițiile de teatru, Marin Sorescu precizează că ideea vagă a piesei este anterioară scrierii piesei *Iona*, dar va fi scrisă după inundațiile din 1970, când scriitorul a vizitat zona sinistrată pentru a scrie un reportaj [23] și a aflat și terifianta poveste a bătrânului din sicriul plutitor, mort în timpul dezlănțuirii stihiilor. [24]

O primă variantă a fost publicată în *România literară* [25] și alta în revista *Teatrul* [26], în 1973. În cea de-a doua, fiecare act are un tablou în plus, impus de apariția noilor personaje: Momâile, Vocea, Un cortegiu. Piesa a fost apoi integrată în vol. *Setea muntelui de sare*, textul de aici fiind mai apropiat de prima variantă. Volumul oprit de „Direcția presei” [27] apărea la sfârșitul anului 1974. O a treia variantă, în 3 acte și 8 tablouri, a fost publicată în volumul *Matca* din colecția „Rampa”, din 1976, însoțită de prefata “Cum am scris *Matca*. Apa neîncepută”, metatext explicativ redactat după ce piesa a fost jucată cu succes, pe mai multe scene și după ce autorul însuși o regizase la Piatra-Neamț.[28]. În această variantă există și alte personaje, desprinse din lumea satului: Lelea Anica, Gaga Ioana, Titu Poantă, Silvica, dar și Prima momâie, A doua momâie (pe lângă Irina și Moșul), a căror existență a fost motivată de dramaturg după contactul cu scena, ca regizor, când a simțit „nevoia unei infuzii de magmă teatrală și de fapt aproape prozaic.[29] În volumul *Ieșirea prin cer* s-a reprodus varianta intermediară din *Setea muntelui de sare*. [30]

Istoricul variantelor ne permite să avansăm ideea că profilul eroinei s-a definit de la început în toată complexitatea, cu amestecul interesant de influențe și elemente care au fuzionat în această piesă conferind semnificații diferite feminității și arhetipului feminin, fie din folclorul autohton, fie descoperite de autor în religie, în mituri universale, în doctrine ezoterice și în filosofie. Cât privește potențialul configurării personajului, trebuie amintită o interesantă realizare a rolului la premiera în țară, pe 19 octombrie 1974, la Teatrul Mic, în regia lui Dinu Cernescu, în distribuție fiind tragediana Leopoldina Bălănuță, cu o interpretare care oferea o construcție tridimensională a personajului feminin cu scopul relevării unei evoluții [31]. Celebra actriță a împărțit rolul cu Jeana Gorea și Ileana Dunăreanu, adică Irina I, Irina II, Irina III, lucru cu care însuși autorul a fost de acord – o altă nadă întinsă publicului și criticilor. [32] Ideea lui Dinu Cernescu ni se pare interesantă pentru explicitarea unei structuri triadice pe care Sorescu o avusese în vedere, în care se întrevăd dimensiunile specifice ale personajului: exponențială, semantică și relațională, ori mai curând funcțiile, greu de susținut de un singur actor în cazul unui personaj de complexitatea Irinei, care trebuie să asigure coeziunea piesei, să configureze psihologia acesteia și să exprime, sublimat, mesajul miracolului vieții care perpetuează, dar și al colectivității sau al epocii socialiste în înec pe care o reprezintă. Complexitatea viziunii

dramatice a fost, de altfel, o piatră de încercare și pentru alte echipe de teatru din București, Piatra-Neamț, Oradea, Brașov, Baia Mare, Brăila, Craiova sau din Helsinki ori Dortmund, dar și pentru criticii literari sau cronicarii dramaticei tentați să identifice filiații.

S-a spus despre Irina că, fără să fie o inițiată, are și ea setea de absolut și de mântuire a personajelor dramatice soresciene. Ea parcurge traseul soteriologic în mod firesc, natural, esențial, prin împlinirea misiunii de a naște, fără scindarea conștiinței, ca Iona, care-și despică burta pentru a se elibera din robia materialității, fără revolta luciferică înlăturată prin anularea mentalului aprins de nebunia ignică. Irina trăiește iluminarea prin revelația menirii de mamă împlinite, care îi aduce și mântuirea, și iertarea rătăcirii de a „lepăda”. Această femeie învinge singurătatea și absurdul din care Iona și Paracliserul n-au putut ieși teferi; simpla ei prezență înseamnă „echilibru, tradiție, continuitate. Sfârșit și început” [33], adică acces la cunoașterea Absolutului. După Hegel, a avea acces la cunoașterea absolută este desăvârșirea și acest lucru nu înseamnă a ști totul (Moșul crede că învățătura i-a dăunat Irinei, nu mai poate naște ușor, ca „proasta”), ci dimpotrivă, este cunoașterea „săracă, goală, abstractă” care îți dă șansa de a te elibera de lanțurile vechii lumi, gata să accepți noul. Irina e gata să renunțe la ceea ce a învățat pentru o naștere firească, adică pentru întoarcerea la înțelegerea nemijlocită, elementară, a tot ce există. Spiritul ei trece prin cele șase momente hegeliene, încryptate în tot atâtea scene în piesă: conștiința care percepe interioritatea și suprasensibilul, conștiința de sine care se analizează ca apariție, rațiunea care se raportează lucidă și pragmatică la evenimente, spiritul obiectiv, capabil să respingă superstițiile Momâilor, trăirea religiozității profunde, care permite cunoașterea absolută, când Spiritul absolut coboară, iluminând omenescul.[34] Într-un plan filosofic al căutării sensului și esenței, *Matca* este metafora sinelui regăsit, căci revărsarea deschide, paradoxal, abisul interior al omului, în care se reflectă iraționalul divin, absurdul. Camusiana ieșire din absurd din *Iona* și *Paracliserul*, fie prin sinucidere, fie prin „sinucidere filosofică” în metafizică e depășită prin cea de-a treia cale, a rămânerii în contradicție cu conștiința lucidă a întâlnirii cu finitudinea. În momentul stingerii, Moșul vorbește de o cădere pe care o putem interpreta hegelian drept concentrare în sine. Moartea este premisa nașterii și a vieții, viața este devenire [35] dialectică a Ideii/ Spiritului conștient de sine care se exteriorizează în natură, cunoaște răul [36], stadiu care poate fi imperfect, ca în cazul lui Iona, care să ruga să mai fie născut o dată și care tinde să se întoarcă în sine, ca să renască prin moartea trupească. Dialectica acestei triadice evoluții alternează și anulează diferențele dintre cunoaștere și non-cunoaștere, bine și rău, uman și divin, viață și moarte. Cel mai important lucru este contradicția – o cădere temporară, din care Spiritul se întoarce spre sine îmbogățit. „Tatăl e celălaltul fiului, iar fiul e celălaltul tatălui; în afară de raportarea sa la fiu, tatăl este doar un bărbat în general, dar nu tată, tot așa cum sus și jos, drept și stâng – afară de raportare – sunt numai locuri în general. Departe de a constitui o infirmitate, contradicția este rădăcina oricărei mișcări și vieți”[37]. Ca filosof idealist, Hegel atribuie Ideii o proprietate misterioasă, asemănătoare puterii creatoare de viață a lui Dumnezeu. În Irina se manifestă această forță, independentă de voința sa – voința Spiritului Absolut pe care eroina o intuiește, numind-o „solidaritatea lucrurilor gravide.”

Textul dramatic sorescian se hrănește, evident, din sursa vetero-testamentară. Irina adăpostindu-se în scorbură stejarului pentru a înțelege sensul devenirii sale prin anamneza propriei venituri în lume e la fel de uimită ca Avraam de arătarea divinității la stejarul de la Mamre, când cei trei călători, Sfânta Treime, îi prezintă un prunc de la bătrâna Sarra, pe Issac, cel făgăduit să fie sacrificat ca semn al credinței. Pruncul Irinei este prețul cerut de divinitate pentru iertare. Fiecare nou-născut e prețul și promisiunea credinței omenești și a iertării divine. Desigur, ocultarea semnificației face dificilă interpretarea, datorită devierii acțiunii sacre și reconfigurării funcțiilor, lucru care se întâmplă frecvent în spațiul sorescian; teofania o vizează pe aceea care are în piesă misiunea sacră, nu pe soțul ei, inconștient de responsabilitatea creației, dar nu rupt de jertfă, căci și el ajută sinistrații, e dedicat Binelui, gata de sacrificiul de

sine. Dumnezeirea îi „vorbește” femeii direct, prin foc și fulger, cum n-a făcut în Biblie, unde a comunicat numai cu bărbații: cu Avraam, cu Moise, cu Noe... Familia unui Noe absent (artificiul personajului absent apare și în piesele istorice) – Irina, soțul ei, reprezentând o omenire mobilizată să țină întregi digurile, Moșul, înțeleptul, pruncul aducător de speranță – are, ca în Biblie, șansa unei salvări și a mântuirii, indiferent cum se va produce, fie prin salvarea altor vieți, fie prin păstrarea poruncilor până la moartea „de moarte bună”, fie prin redempțiune, fie prin perpetuarea vieții, prin naștere. Dar arca îi adăpostește simbolic și pe Iona, și pe Paracliser, după cum autorul însuși insinuează vorbind despre legătura dintre piesele trilogiei. Numărul ordonator 3 exprimă „emergența spiritului, verticalitatea *axis mundi*, cele trei lumi ale Tradiției, care asigură transcenderea dualității. Acesta duce la revelație (vezi momentul extatic al Irinei, înainte de moarte), odată cu moartea eului. Trebuie să te golești de tine însuși și de ambițiile deșarte dacă vrei să primești frumusețea Unului”. [38] E aici o întreagă soteriologie creștină și populară, rostită în metafore: să te lepezi de materialitate, să înfrânezi Eul, individualul, care trebuie să slujească sufletului care trăiește profund, cu înțelepciune, miracolul vieții.

Casa Irinei, rămasă fără acoperiș – simbol al sufletului legat de dumnezeire – devine, într-o “antiteză foarte hugoliană”, noua „arca lui Noe, cu sicriul tatălui leagăn fiului”, care va fi salvat de apele dezlănțuite. În acest „teatru al speranței”, „aproape un teatru religios, căci este vorba despre redempțiunea umană prin femeie”, cronicarul Michael Jörimann identifica la premiera pariziană a piesei, reminiscențe ale poeticii și viziunii escatologice senine a lui Paul Claudel, fără nicio urmă de absurd și disperare, deoarece „noua omenire este în mers”, salvată după potop prin pruncul rămas în viață. [39] Izvor al vieții, existența Irinei se pierde în final în apele distructive și zămislitoare în același timp, jertfa ei fiind actul întemeietor al unei renașteri postdeluviene a omenirii „din burta cea mare a mării”, expresia pământului purificat și a omenirii primenite în credință. Ca orice mare simbol, și apele, ca și pământul, reprezintă, pe diferitele paliere ale mesajului piesei, originile, sufletul și trupul matern.

Un alt demers de antropologie culturală ne apropie de matca unei culturi tradiționale, eternă prin principiile sale, prin legăturile transcendente, regăsită după ruperea digurilor (estetice) care au produs dezastrul (cultural).

Altă interpretare a mesajului transmis de personaj ar putea fi „năzuința reintegrării omului în mersul cosmosului”, cum ar spune Mircea Eliade. Irina, „Magna Mater”, este expresia „principiului constructiv și conservativ” „eterna metamorfoză a existenței terestre, a nașterii și creșterii, a prefacerii și nimicirii”, așa cum o relevă semnificațiile numelui mitologic. [40] Tot ea este ciclicitatea temporală care guvernează ordinea anotimpurilor, ritmurile comice, practicile agrare.

În general, prezența femeii, ca iubită, femeie, mamă sau fiică presupune legătura cu cotidianul, bărbatul fiind, în teatrul sorescian, acela interesat de metafizic, de chei soteriologice. Credem că Irina desfide această regulă, accesul ei la sacru fiind necondiționat, purificat pe deplin de determinismul subordonării față de familie (fie soțul, plecat cu barca să salveze vieți, sau cu tatăl răposat). Doar Mama și Fiul; Femininul purtând sâmburele Masculinului, pentru refacerea echilibrului pierdut al universului...

S-a vorbit adeseori despre filonul gnostic al teatrului sorescian. Din acest unghi, Irina este însăși Sophia, întruparea Înțelepciunii, cea iertată pentru rătăcire. Înțelepciunea nu era doar locașul lui Iahve, ci chiar „emanația sa creatoare”, „slava”, „însăși clarviziunea, în ea se regăsește întreaga capacitate de Cunoaștere și de Conștiință”, în ea „se află duh de înțelegere, sfânt, fără pereche, cu multe laturi, nepământesc, ager, pătrunzător, neîntinat, preaînțelept, fără de patimă, iubitor de bine, ascuțit, neoprit, binefăcător, iubitor de oameni, neclintit, temeinic, netulburat, atotputernic, atotvegător, și răzbătând prin toate duhurile istețe, curate și oricât de subțiri” [41] Asociată cu simbolul copacului [42], Înțelepciunea își are rădăcina în frica de Dumnezeu, în echilibrul dintre materie și spirit dobândit prin autocunoaștere și integrare

acceptată în universal.[43] „Mi-am adus în atelier stejarul falnic/ Și l-am spânzurat de un cui/ Cu coroana în jos.” spunea Marin Sorescu în poemul *Vânat*, recreând o imagine gnostică – arborele sefirotic, imagine semnificativă și în piesă. Irina intră în scorbura stejarului, spațiu al reclusiunii mistice și al concentrării conștiinței de sine spre propria ivire în lume cu un rost conștientizat, asumat, urmând unei evoluții.

Secvența finală impune o eroină tragică în tradiția antică în care coexistă imaginea celei „alese” pentru a dura „ctitoria” vieții, jertfa pentru izbăvirea întregii omeniri, femeia care se îngrijește de îndeplinirea datinei, mama care-și învață fiul firescul râsului, al respirației, al vieții, rânduiala, educatoarea care îl încurajează pe tânărul cu logodnica moartă, desprins parcă dintr-o pictură de Chagall, să creadă în speranță. Statutul său de „pacient tragic” se naște din „convertirea în sublim a morții ei premature. Ea înfruntă limita prin pruncul căruia îi dă viață și pe care îl salvează cu trupul ei – prelungire a ființei ei dincolo de limită.”[44] și prin apărarea, cu prețul sacrificiului de sine, a valorilor umane: credință, iubire, speranță. Ea trăiește în ceea ce Hegel numește „existență pură”, lipsită de orice determinare, starea în care existența nu se mai distinge de non-existență, fiind ființare în Absolut. Irina reușește actul întemeietor al unei renașteri a omenirii purificate și primenite în credință și în spirit, anulând complexe asociate temei morții în literatura dramatică a acvaticului sorescian – piesele *Matca* și *Iona*: complexul lui Caron și complexul ofelian.

Note

[1] Marin Sorescu, „Acțiunea după Hegel (rezumat conștiințios)”, în *Cinema*, nr. 5, mai 1969, p. 9, integrat în vol. *Teoria sferelor de influență*, apud Marin Sorescu, *IV. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 179, notă la pp. 1496-1497

[2] Marin Sorescu, „A face mituri”, în *Luceafărul*, nr. 37, 15 septembrie 1969, p. 7, integrat în vol. *Insomnii*, apud Marin Sorescu, *Opere, IV. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 270, notă la p. 1504

[3] Marin Sorescu, „Femeia ca atare” (*Teoria sferelor de influență*), în vol. *Opere*, vol. IV, *Publicistică*, ed. cit. p. 185 [4] Eunomia (Disciplina), Dike (Dreptatea) și Eirene (Pacea) sunt cele 3 *horai* care păzesc porțile Olimpului și „veghează timpul universului, în succesiunea dintre atemporalitatea primordială și timpul calculabil, uman, izbăvitorul tuturor”. Victor Kernbach, *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989, pp. 162, 229, 475

[5] Aurelia Bălan Mihailovici, *Dicționar onomastic creștin*, Editura Minerva, 2003, p. 299

[6] Teme ca moartea, nașterea au la Sorescu abordări paradoxale. Valeriu Cristea analizează moartea ca naștere în teatrul sorescian. Vezi Valeriu Cristea, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 144-148 [7] Vezi nota [1].

[8] Georges Gros, cronică la *Matca*, jucată la Nouveau Théâtre de Poche din Paris, în *Le Courrier*, 17 octombrie 1974, apud Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, București, 2003, p. 1772

[9] Marin Sorescu, „Extemporal despre mine”, în *Vatra*, nr. 4, 20 aprilie 1981, p. 4-5, apud Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 1050, notă la p. 1369

[10] Smaranda Jelescu, „Carnet de lucru”, în *Scânteia Tineretului*, 29 iulie 1967, p. 2, apud Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, pp. 884-885, notă la p. 1360

[11] „Structura poemelor mele este foarte apropiată de monolog: nu-mi rămânea decât să fac trecerea de la monologul interior la monologul scenic sau la dialog” interviu sorescian acordat lui Boris Buzilă, „Am crezut întotdeauna că poezia ascunde un sentiment real, că nu există vers în care să nu intre o fărâmă de suflet”, în *Magazin*, 27 februarie 1971, p. 4, apud Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, pp. 807-908, notă la p. 1361.

[12] Interviul acordat de Sorescu lui Carmen Tudora, „Cu Marin Sorescu despre teatru”, în *România literară*, nr. 14, 5 aprilie, 1973, p. 20, apud Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 937, notă la p. 1363

[13] Edgar Papu, în Caietul-program al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra”, stagiunea 1976-1977, apud Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, ed. cit., p. 1780

[14] Valentin Silvestru, în cronică spectacolului „Matca” în regia lui Dinu Cernescu, afirma că este „o piesă despre istoria existenței”, exagerând, după clișeele epocii, interpretarea realist-materialistă prin elogiul

- speranței și analiza fondului tragic prin împiedicarea exercitării drepturilor naturii umane – nașterea, moartea, nunta, piedici peste care omul contemporan trece, atestând „adevărul științific că între ontologie și gnoseologie e o unitate dialectică”. În Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, Editura Eminescu, București, 1984, pp. 96-97
- [15] Crenguța Gânsacă, *Opera lui Marin Sorescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002, pp. 124, 128.
- [16] Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984, pp. 236-238.
- [17] Ion Bogdan Lefter, „Teatrul lui Marin Sorescu”, În *Steaua*, nr. 7, 1981, pp. 44-45
- [18] Valeriu Cristea, „Porțile nașterii”, *România literară*, nr. 41, 9 octombrie 1986, p. 4
- [19] Marian Popescu, *Chei pentru labirint*, Editura Cartea Românească, București, 1986
- [20] Crenguța Gânsacă, op. cit., p. 150
- [21] Eugen Simion, „Teatrul lui Marin Sorescu”, (I, II), în *România literară*, nr. 4 și 5, 25 ianuarie, 1 februarie 1975, p. 6, apud Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, ed. cit., p. 1775
- [22] Nicolae Manolescu, „Un teatru al speranței”, în *România literară*, nr. 4, 23 ianuarie 1975, p. 9, în Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. 2, *Proza. Teatrul*, Editura Aula, pp.341-342
- [23] Marin Sorescu, „Până la genunchi, până la brâu, până la cer”, *Luceafărul*, nr. 21, 23 mai 1973, p. 1
- [24] „A poluat cu găleata, a poluat cu fântâna”, iar „robinetele au fost uitate deschise în cer, ca la potop” și râurile „s-au răsuцит pe cotoare, deschizându-se ca niște coperti de apocalipsă” Marin Sorescu. „Vânturile, valurile...” în *Cinema*, nr. 6, iunie 1970, p. 6, în Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 1329
- [25] În *România literară*, nr. 30, 26 iulie 1973, pp. 16-18
- [26] *Teatrul*, nr. 9, septembrie 1973, pp. 37-56.
- [27] *Vezi Cartea albă a Securității*, 1996, p. 43
- [28] În 1975, Marin Sorescu a regizat spectacolul de la Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț, împreună cu scenograful Liviu Ciulei.
- [29] „Era momentul când elaboram ciclul *La Liliesi* și eram îmbibat de lumea satului. Astfel am amplificat schema inițială, dând, după părerea mea, mai multă carne, și mai multă vitalitate verificabilă pornind de la niște fapte concrete și trăite.” Valentin Silvestru, „Cu Marin Sorescu despre temele vitale ale teatrului”, în *România literară*, nr. 7, 13 februarie 1986, p. 4-5.
- [30] Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, ed. cit., p. 1299
- [31] Premiera absolută a piesei *Matca* a avut loc la 17 octombrie 1974, pe scena de la Le Nouveau Théâtre de Poche din Geneva, cu scenariul în traducerea Anei Giugariu, cu rolul principal jucat unitar de Leyla Aubert.
- [32] În cronică spectacolului, Valentin Silvestru formula întrebări retorice cu privire la această opțiune regizorală: „Regizorul a desfăcut rolul Irinei, alăturându-i actriței alte două interprete, care-i preiau replici, dar, evident, odată cu ele, și moduri de exprimare a stărilor de spirit, pauperizând personajul unic. Celelalte două actrițe Jeana Gorea și Ileana Dunăreanu joacă mulțumitor, într-o relație cursivă cu protagonistul, dar în acest fel nu i s-a răpit acestuia ceva din prerogativa complexității ce i-a fost dăruită de text? Nu se risipesc o parte din «zicerile» importante ale textului? Să nu fi avut regizorul încredere în susținerea întregului rol, atât de dificil, de către o singură interpretă?” Valentin Silvestru, în Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, Editura Eminescu, București, 1984, pp. 96-97
- [33] Marin Sorescu, „Dramaturgul despre...”, în volumul Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer*, p. 533
- [34] *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, All Educational, București, 2004, p. 425
- [35] Devenirea este „neliniștea în sine” și „ceea ce mână lumea înainte e contradicția”. Grigore Spermezan, *Introducere în gândirea unor mari filosofi*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2006, p. 116
- [36] G. W. F. Hegel, *Fenomenologia spiritului*, Editura Academiei R.S. R., București, 1965, p. 440
- [37] G. W. F. Hegel, *Știința logicii*, Editura Academiei R.S. R., București, 1966, p. 65
- [38] Julien Behaeghel, *Biblia în lumina simbolurilor*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010, p. 193
- [39] Michael Jörimann, în *Geneve*, 21 octombrie 1974, apud Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, ed. cit., p. 1773
- [40] Mircea Eliade, *Mitul reintegrării*, Editura Humanitas, București, 2003, pp. 14-15
- [41] Julien Behaeghel, op. cit., p. 295
- [42] „Mi-am adus în atelier stejarul falnic/ Și l-am spânzurat de un cui/ Cu coroana în jos.” – imaginea ezoterică evidentă pe care Marin Sorescu o reprezenta în poemul *Vânat* este funcțională și în piesă. Irina intră în scorbură stejarului, spațiu al reclusiunii mistice și al concentrării conștiinței de sine spre propria ivire în lume cu un rost conștientizat, asumat
- [43] Julien Behaeghel, op. cit., pp. 297-299
- [44] Crenguța Gânsacă, op. cit., p. 152

Bibliografie

- Bachelard, Gaston, *Apa și visele. Eseu despre imaginația materiei*, Editura Univers, București, 1995
- Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, ediția a II-a, Editura Teora, București, 2000

Bălan Mihailovici, Aurelia, *Dicționar onomastic creștin*, Editura Minerva, 2003
Behaeghel, Julien, *Biblia în lumina simbolurilor*, Editura Paralela 45, Pitești, 2010
Bercea, Livius Petru, *Ieșirea din canon: literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, Editura Hestia, Timișoara, 2007
Cristea, Valeriu, *Fereastra criticului*, Editura Cartea Românească, București, 1987
Drago, Marco, Boroli, Andea (coord.), *Enciclopedie de filosofie și științe umane*, All Educational, București, 2004
Hegel, G. W. F., *Fenomenologia spiritului*, Editura Academiei R.S. R., București, 1965
Eliade, Mircea, *Mitul reintegrării*, Editura Humanitas, București, 2003
Hegel, G. W. F., *Știința logicii*, Editura Academiei R.S. R., București, 1966
Gânsă, Crenguța, *Opera lui Marin Sorescu*, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1984
Ionică, Maria, *Marin Sorescu. Un eu creator în ipostaze daimonice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005
Kernbach, Victor *Dicționar de mitologie generală*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1989
Milea, Doinița, *Spațiu cultural și forme literare în secolul XX. Reconfigurări*, Ed. Didactică și pedagogică, București, 2005
Manolescu, Nicolae, *Literatura română postbelică*, vol. 2, *Proza. Teatrul*, Editura Aula
Popescu, Marian *Chei pentru labirint*, Editura Cartea Românească, București, 1986
Serviciul Român de Informații, *Cartea albă a securității. Istorii literare și artistice(1969-1989)*, 1996
Sorescu, Marin, *Ieșirea prin cer*, Editura Eminescu, București, 1984
Sorescu, Marin, *Opere, IV. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005
Sorescu, Marin, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005
Spermezan, Grigore, *Introducere în gândirea unor mari filosofi*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 2006

Articole / Sitografie

Baciu, Claudiu, „Ontologie și funcționalism în Fenomenologia spiritului lui Hegel”,
http://cogito.ucdc.ro/nr_3/5%20-%20ONTOLOGIE%20SI%20FUNCTIONALISM%20IN%20FENOMENOLOGIA%20SPIRITULUI..pdf
Camus, Albert, *Mitul lui Sisif*, <http://www.scribd.com/doc/2519641/Camus-Mitul-lui-Sisif>
Cristea, Valeriu, „Porțile nașterii”, în *România literară*, nr. 41, 9 octombrie 1986
Lefter, Ion Bogdan, „Teatrul lui Marin Sorescu”, în *Steaua*, nr. 7, 1981, p. 44-45
Savin, Ioan Gh., „Hegel și problema argumentului ontologic”, <http://www.crestinortodox.ro/religie-filosofie/perioada-etica-religioasa/hegel-problema-argumentului-ontologic-71759.html>
Manolescu, Nicolae, „Marin Sorescu”, *România literară*, nr. 8, 25 februarie 2006,
<http://www.romaniaculturala.ro/articol.php?cod=7305>
Tofan, Alexandru, „Hegel și copacii”, http://filozofie.3x.ro/Hegel_si_copacii_Alexandru%20Tofan.pdf