

„Lumi încorporate” în teatrul lui Marin Sorescu

Violeta Costea (Moț)

Studentă doctorandă, Universitatea din Craiova

Abstract

The present research focuses on current issues in Fiction Theory, which support the relevance of The Possible Worlds Theory for literary criticism and provide valuable and relevant means of receiving Marin Sorescu's theatre, especially the texts that make up the trilogy „Setea muntelui de sare: Iona, Paracliserul, Matca” (“The Thirst of The Salt Mountain: Jonah, The Verger and The Matrix”). The “plurality of worlds” advocated by David Lewis, the “embedded worlds” described by Marie Laure Ryan and Joanna Gavins, and the “principle of minimal departure” (Ryan) highlight the existence of complex relationships between the current world accessible to the reader/viewer and fictional worlds of the characters and the author. Faced with extreme situations, Sorescu's characters constantly create imaginary worlds, modal worlds, and embedded worlds, managing through language to drive away their loneliness and fear of nothingness and find solutions for survival. The first part of the essay is theoretical. It focuses on the conceptualization of these theories, and the second, practical, is the analysis of selected excerpts from the theatre of Marin Sorescu.

Keywords: fictional worlds, plurality of worlds, embedded worlds, absurd

Introducere

Receptarea textelor literare prin prisma teoriei lumilor posibile oferă cadrul revitalizării raportului dintre instanțele comunicative. Concepte precum „pluralitatea lumilor” (Lewis, 1986), „lumile încorporate” (Ryan, 1986), „principiul distanțării minime” (Ryan,) aplicate pieselor din trilogia soresciană *Setea muntelui de sare* evidențiază prezența unor relații complexe între lumea actuală, accesibilă autorului, personajelor sau cititorului/spectatorului și lumile ficționale multiple create prin limbaj de către actanții angajați în confruntarea cu diferitele situații-limită. Claustrea lui Iona într-un univers fără ieșire alcătuit din lumi încastate ia forma unei căutări spirituale anxioase, de la care personajul nu abdică nici în ultima scenă a piesei. Paracliserul se confruntă cu absurdul în îndeplinirea dorinței sale de comunicare cu divinitatea, iar Irina, eroina din *Matca*, suprapune firesc viața și moartea, prin configurarea unor lumi posibile imposibile.

1. Teoria lumilor posibile – perspective ficționale

1.1. Pluralitatea lumilor (David Lewis)

David Lewis este un savant de pionierat, cu o contribuție remarcabilă în dezvoltarea teoriei lumilor posibile. În *On the Plurality of Worlds*² (1986), el a expus teoria radicală a realismului modal care, conform mărturisirii autorului, fusese formulată cu doisprezece ani în urmă. Punctul de plecare îl constituie celebra sa aserțiune: „Însă lucrurile ar fi putut sta altfel, în atâtea

² Citările din acest volum vor fi din traducerea în limba română a acestei cărți: Lewis, David K. *Despre pluralitatea lumilor*. Traducere de Oana Gabor Șoimu, București: Editura Tehnică, 2006.

moduri diferite” (Lewis 23). Prin această teorie, el susține existența unor lumi multiple, afirmând că lumile posibile sunt la fel de reale ca și lumea actuală și au un statut ontologic similar lumii în care trăim. Indexicalitatea este fenomenul care configurează orice tip de lume, prin acțiunea ordonatoare a eului enunțării, a indivizilor care o populează. Conform filosofului, există o pluralitate de lumi care au aceeași natură, iar lumea în care trăim nu este decât una dintre ele:

Această carte susține realismul modal, teza cu privire la faptul că lumea căreia îi aparținem nu este decât una dintre lumile posibile, iar noi, cei care populăm această lume, nu suntem decât o parte dintre locuitorii tuturor lumilor posibile. [...] Însă, trebuie să insist asupra faptului că realismul meu modal înseamnă pur și simplu teza potrivit căreia există alte lumi, precum și indivizi care populează aceste lumi; că acestea au o natură anume și că sunt menite să joace anumite roluri teoretice. (Lewis V-VI)

După Lewis (1986), lumea noastră este un mare obiect fizic, incluziv în timp și spațiu, ce cuprinde totalitatea posibilităților ei prin anularea distanțelor spațiale și temporale, lumile posibile fiind izolate atât spațio-temporal, cât și cauzal. Afirmând că lucrurile dintr-o lume nu sunt identice cu cele din altă lume (identitatea transmundană), el utilizează teoria contrapărților, pe care o crease în urmă cu douăzeci de ani. Contrapărțile sunt variante omoloage, dar nu identice, ale indivizilor din lumea actuală și din lumile posibile, ceva ce ar fi putut oricine să fie, dacă ar fi trăit într-o altă lume.

Doležel, Pavel și Ryan au raportat teoria filosofică a pluralității lumilor la sistemele culturale. Toma Pavel (1992) le numește „peisaje ontologice”. Lubomir Doležel (1998), în *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*, a demonstrat prezența în operele lui Kafka a unei ontologii stratificate, împărțită în sfere diferite, cum sunt sacrul și profanul, cognoscibilul și incognoscibilul. Marie-Laure Ryan (1992) amintește în *Possible Worlds in Recent Literary Theory* clasificarea pe care Felix Martinez-Bonati o face lumilor ficționale, în funcție de configurația lor internă. Acestea sunt omogene sau uniregionale și eterogene sau pluriregionale, conținând unul sau mai multe sisteme de realitate. Regiunile sunt realiste sau fantastice, pure sau contaminate prin joc contextual, coliziuni intratextuale sau rupturi de sistem.

1.2. Lumi încorporate (Marie-Laure Ryan, Joanna Gavins)

În *Embedded Narratives and Tell-ability* (1986), M. L. Ryan afirmă că o narațiune este cu atât mai interesantă cu cât *încorporează* mai multe lumi posibile. „Narațiunile sau lumile încorporate”³ nu sunt văzute ca prezentând o singură stare, ci o succesiune de stări care sunt mediate de evenimente. Acestea sunt narațiuni *virtuale*, atât pentru instanța narativă din text, prin raportare la un domeniu actual de referință din interiorul ficțiunii, cât și pentru cititor care este reprezentat de eul său ficțional în lumea textuală.

I shall call “embedded narratives”. By embedded narratives, I do not simply mean the acts of narration explicitly represented in a story (as studied for instance by Bal or Chambers), but more generally, any story-like representation produced in the mind of a character and reproduced in the mind of the reader. (Ryan, 1986: 320)

³ În traducere proprie.

Narațiunile încorporate sunt create de către instanța narativă (Ryan include teatrul și poezia între textele ce pot fi interpretate prin prisma teoriei lumilor posibile) care, aflată la un anumit moment al istoriei sale se raportează retrospectiv la lumile posibile ale trecutului sau prospectiv la devenirea sa ulterioară. Accesul personajelor și al cititorului la adevărul afirmațiilor ficționale este discutabil. Pe când cititorul este limitat și își reconstituie mental lumea ficțională pe baza informațiilor transmise de narator, personajele își construiesc propriile versiuni prin relațiile pe care le stabilesc între ele prin prisma evenimentelor la care participă.

Joanna Gavins (2013) analizează în *Reading the Absurd* existența unor lumi modale încorporate în *Străinul* de Albert Camus:

In Text World Theory terms, modality of any kind causes new mental representations, ^{known} as “modal-worlds” (see Gavins 91-125), to be created, through which the speaker’s attitude to a proposition can be conceptualised and understood separately from its originating text-world. (Gavins 35)

Autoarea enumeră patru tipare ale modalității predominante (Gavins 35) în narațiunea homodiegetică și heterodiegetică, preluate de la Simpson (1993) și de la Genette (1980):

- modalitatea boulomaică: exprimă dorințele vorbitorului și include verbe modale (a dori, a vrea, a voi), adverbe modale („în speranță”, „în mod regretabil”), construcții adjectivale și participiale („a spera că”, „este regretabil că”).

- modalitatea deontică: exprimă diferite grade de obligație în realizarea unei acțiuni și include auxiliare modale („trebuie”, „poate”), construcții adjectivale și participiale („se cere să”, „este interzis să”).

- modalitatea epistemică: exprimă grade diferite de angajament față de adevărul unei propoziții și include auxiliare modale („ar putea”, „poate”) și verbe modale („gândesc”, „presupun”, „cred”).

- modalitatea de percepție: include referirile la simțuri din text (văzul, auzul etc.). Efectele sunt nedumerirea, incertitudinea și alienarea.

Ca și Ryan, Gavins, referindu-se la narațiunea homodiegetică absurdă, observă că naratorul-personaj este cel care îi transmite cititorului punctul său de vedere limitat, făcând ca reprezentările mentale asupra lumii textuale să se îndepărteze ontologic de realitatea acestuia.

1.3. Principiul distanțării minime (Marie-Laure Ryan)

Marie-Laure Ryan consideră că un text ficțional este cu atât mai bine înțeles de către cititori cu cât aceștia experimentează operații cognitive care să completeze toate lumile componente ale universului narativ și „cu cât le completează mai bine, cu atât vor înțelege mai bine logica poveștii și își vor aminti mai bine intriga” (Ryan, 2012: 8).

Aplicând teoria propozițiilor contrafactice la ficțiune, Marie-Laure Ryan demonstrează că istoria contrafactuală și ficțiunea respectă principiul „distanțării minime”, conform căruia lumea ficțiunii și a propozițiilor contrafactice pe care cititorul o construiește este destul de fidelă realității cunoscute de acesta. El proiectează asupra lumii virtuale caracteristicile deținute de lumea reală și face modificări minime cerute de text.

Deoarece lumile ficționale sunt incomplete, în operația mentală a reconstruirii lor de către receptor este necesară umplerea spațiilor goale lăsate

de text cu elemente din lumea actuală, accesibilă cititorului, pe baza asemănării dintre cele două lumi. Ryan nu recomandă modificările gratuite, susținând că experiența cititorului nu poate lua locul propunerii realității pe care textul o autorizează.

Cititorul și scriitorul se întâlnesc într-un text ficțional, în sensul că scriitorul lasă locul eului creator care își asumă producerea întregului univers virtual, iar cititorul este proiectat în lumea textuală prin intermediul eului său ficțional. Comunicarea ficțională nu este separată total de lumea actuală (AW), ci are loc în cadrul lumilor imaginare (APW), prin intermediul formelor deghizate ale autorului și cititorului, cele două instanțe ale comunicării narative ce aparțin lumii reale. Întâlnindu-se în spațiul virtual, acestea duc cu sine întregul bagaj cultural de care dispun, raportându-l permanent la universul propus de text. Astfel se micșorează distanța dintre lumi, fapt ce demonstrează relevanța principiului distanțării minime.

Conceptul filosofic de „lume posibilă” este unul logic, ce presupune respectarea legii non-contradicției, conform căreia o propoziție nu poate fi adevărată și falsă simultan. Faptul că textele ficționale permit manifestări variate ale imaginației, inclusiv nonsensul sau absurdul, i-a determinat pe unii cercetători (Walton) să creadă că teoria lumilor posibile nu este compatibilă cu lumea textelor literare. Alții însă (Doležel, Eco) au înțeles că „lumi posibile imposibile” sunt construcții mentale fără referent actual, pur imaginative. Conform lui Ryan (în articolul *Possible Worlds in Recent Literary Theory*, 1992), absurdul ca gen poate fi definit din punctul de vedere al teoriei lumilor posibile prin operarea „unei tăieturi semantice în ansamblul tuturor textelor” (Ryan, 1992: 536). Potrivit principiului minimei distanțări, textele absurde se află la cea mai mare distanță față de lumea actuală⁴.

2. Aplicații. Texte-suport: *Iona*, *Paracliserul*, *Matca de Marin Sorescu*

Apariția în 1984 a volumului de teatru comentat *Ieșirea prin cer*, cuprinzând piesele lui Marin Sorescu, este un moment semnificativ pentru dramaturgia românească, prin contribuțiile valoroase a numeroși critici literari și cronicari de teatru care stabilesc locul lui Sorescu în galeria europeană a dramaturgilor absurdului, mai exact în valul „post-absurd”. Încă din 1968, an în care este publicată și reprezentată pe scenele românești și europene piesa *Iona*, numele lui Marin Sorescu este situat în vecinătatea lui Beckett și a lui Ionesco. Piesele dramaturgului român sunt înscrise în expresionism și în teatrul absurdului de către Ov. S. Crohmălniceanu. Criticul Eugen Simion apreciază piesele din trilogia soresciană *Setea muntelui de sare* (*Iona*, *Paracliserul* și *Matca*) drept „opere dramatice în sensul nou pe care îl dau termenului scriitorii moderni de genul Beckett sau Ionesco: o căutare spirituală” (Sorescu, 1984: 14). În plus, criticul identifică inserția absurdului în cotidian ca temă predilectă a literaturii lui Marin Sorescu.

În *Istoria critică a literaturii române*, Nicolae Manolescu apreciază variatele opinii critice ca fiind „superficiale și juste”, însă este rezervat în a-l include pe Sorescu în rândul dramaturgilor absurdului, considerându-i teatrul

⁴ Absurdul pentru Ryan, care preia de la Claudine Jacquenod criteriul de probabilitate în împărțirea domeniului posibilului fizic, este una dintre cele „cinci categorii de bază ale distanței crescânde față de lumea actuală (AW): realistul, straniu, fantasticul, miraculosul și absurdul” (Ryan, 1992: 538).

excepțional și recunoscându-i în primul rând originalitatea: „Marin Sorescu urmează pe Ionesco sau Beckett, fără a le repeta maniera și cu atât mai puțin filosofia” (Sorescu 14). *Există nervi* este, conform criticului, singura piesă ionesciană a lui Sorescu. La nivel formal, teatrul lui Sorescu este deopotrivă poetic și absurd, intră în dialog cu miturile, interiorizează dialogul în piesele cu personaj unic. „Omul-lume”, personajul însingurat din piesele trilogiei este „o sinecdocă a destinului uman” (Manolescu 1031), iar textele au, integral, valoarea unor metafore ale raportului dintre om și lume. Gesturile finale ale celor trei personaje, Iona, Paracliserul și Irina, nu exprimă resemnarea sau abandonul în confruntarea cu apa sau cu focul, ci asumarea până la capăt a responsabilității. Conform criticului, din trilogie „lipsește absurdul metafizic beckettian”, speranța luând locul disperării.

Totuși, Edgar Papu, referindu-se la sugestiile simbolice ale titlului trilogiei soresciene, dar și la valoarea celor trei piese, afirmă:

Ne închipuim cât de uriașă poate fi setea unui munte de sare, în speță setea de absolut a autorului și a personajelor sale. Această sete se relevă în căutarea nepotolită a unei ieșiri, a unei explicații, a unui sens, în absurdul vieții care capătă expresia unui labirint pustiu și dezolant. Nici chiar Beckett n-a putut să creeze o sugestie mai intensă a singurătății omului pe lume. (Papu 153)

Criticul remarcă reunirea strălucită în formula soresciană originală numită *absurdul folcloric* a tendințelor europene ale teatrului absurdului cu tradiția românească.

În cele ce urmează, vom aplica teoria pluralității lumilor și pe cea a lumilor încorporate, precum și principiul distanțării minime unor texte alese din piesele trilogiei *Setea muntelui de sare* de Marin Sorescu: *Iona*, *Paracliserul* și *Matca*.

2.1. *Iona* – lumile încorporate ca imagine a claustrării

a) – Există un fel de găze, seamănă cu furnicile, nu știu cum le cheamă. (*Se gândește:*) Nu știu cum le cheamă.

– Își fac niște găuri mici în pământ, cât ai băga un ac. Și se-nvârtesc cât se-nvârtesc pe câmp, apoi intră în culcușul lor.

– Cum și-or mai fi găsim ele împunsătura aia de ac, fiecare pe a sa, cât ți-e pământul de mare?

– Odată, una tocmai se pregătea să intre, am luat-o pe cal, că eram călare, și i-am dat drumul hăt, peste șapte poște. Să văd dacă mai nimeresc- napoi.

– (*Curios:*) Și-a nimerit?

– Nu știu, că n-am mai avut timp să cercetez. Au intervenit alte evenimente.

– Povestea asta cu...

– Nu, războiul. Plecam la război.

– (*Cu obidă:*) Uite, așa suntem noi, împiedicați de la treabă!

– I-am scris mamei acasă să se ducă să controleze locul.

– Și?

– N-a mai găsit locul, c-a venit un cutremur și l-a mutat în altă parte.

– Aha! (*Pauză.*)

(Sorescu 36-37)

Într-un act al dedublării, Iona, unicul personaj al piesei, dialoghează cu sine sau, în termenii lui Lewis, cu o contraparte a sa, căci scindarea este evidentă. Fragmentul a), analizat din perspectiva teoriei lumilor posibile, configurează o pluralitate de lumi posibile care au același statut cu lumea actuală textuală. Personajul, captiv în pânțele unui pește uriaș, actualizează o lume posibilă

din trecut și din lumea exterioară, inaccesibilă în prezent. Descrierea lumii insectelor se înscrie în lumea actuală din care face parte personajul, ea fiind evocată prin intermediul limbajului. Istoria particulară a insectei prinse și transportate la distanță de către actant este foarte dinamică și creează suspans atât în imaginația personajului dedublat, cât și în cea a cititorului. Cu fiecare replică, lumi posibile contradictorii se succed prin aglomerarea evenimentelor ce schimbă permanent destinul *găzei*. Inițial, replicile construiesc o lume posibilă în care fiecare individ are un loc bine stabilit, urmează dislocarea unuia prin intervenția nefericită a omului, care intenționează să testeze abilitatea de orientare a insectei. Dar personajul nu reușește să își ducă experimentul până la capăt, din cauza schimbărilor permanente (războiul, cutremurul) care configurează stări de lucruri incomplete. Lumile posibile se succed în falii, contrariind expectațiile auditoriului. Neprevăzutul evenimentelor dă naștere unui imaginar absurd, atât în lumea intratextuală – colocutorul nemaireușind să afle deznodământul poveștii, cât și în cea extratextuală – cititorul/spectatorul experimentând un sentiment de frustrare.

b) – Înainte, mă gândeam aproape tot timpul la soția mea. Acum, cu cât trec zilele, soția se întunecă parcă în minte și mama se luminează. Ca la fântânile cu două găleți. Ușa se scoboară, alta se înalță. Acum nu se înalță decât mama.
– Întorcerea!
– Ce clar o văd!
– Poate că tocmai în momentul acesta și ea se gândește la mama ei. Dacă ar trăi bunică-sa, și bunica s-ar gândi acum tot la mama ei. Sunt coincidențe de-astea. Eu cred că există în viața lumii o clipă când toți se gândesc la mama lor. Chiar și morții. Fiica la mamă, mama la mamă, bunica la mamă... până se ajunge la o singură mamă, una imensă și bună...
– Ce liniște trebuie să fie atunci pe lume!
– În momentul acela, dacă ar striga cineva ajutor, cred că ar fi auzit pe-ntreg pământul.
– (*Căutând în jur:*) Dacă ar fi vreo sticlă goală pe-aici, aș scrie un bilețel, l-aș pune înăuntru și l-aș lansa pe mare.
– Mamă – aș scrie –, mi s-a-ntâmpat o mare nenorocire.
– (*Rugător, exaltat:*) Mai naște-mă o dată!
– Prima viață nu prea mi-a ieșit. Cui nu i se poate întâmpla să nu trăiască după pofta inimii? Dar poate a doua oară...
– Și dacă nu a doua oară, poate a treia oară. Și dacă nici a treia, poate a patra oară. Poate a zecea oară. Tu nu te speria numai din atâta și naște-mă mereu. (*Pauză.*)
– Ne scapă mereu câte ceva în viață, de aceea trebuie să ne naștem mereu.
(Sorescu 37-38)

Fragmentul **b)** aduce în atenție mai întâi două lumi alternative, a căror pregnanță oscilează. Clausturat în universul fără ieșire al peștelui, Iona actualizează lumea posibilă a trecutului în care soția sa ocupă locul central, iar mama un loc secundar. Imediat însă realizează că, prin distanțarea în timp de această lume, indivizii care fac parte din ea inversează rolurile: figura mamei devine proeminentă, iar a soției ajunge în planul secund. Setul de lumi posibile în care toate mamele din lume se gândesc simultan la mama lor creează imaginea uluitoare a lumii cuprinzătoare pe care Lewis o descrie:

Nu există ceva atât de îndepărtat de noi încât să nu constituie parte a lumii noastre. Orice există și la orice distanță se află de noi trebuie inclus în lume. În același fel, lumea este cuprinzătoare în timp. (Lewis, 2006: 23)

Nașterile repetate pe care le invocă Iona pot fi interpretate prin intermediul teoriei pluralității lumilor drept variate lumi posibile în care contrapărțile personajului acționează diferit cu scopul clar de a evita lumea ficțională

actuală din care personajul face parte și care echivalează cu o *mare nenorocire*. Cu alte cuvinte, pluralitatea lumilor îi oferă personajului posibilitatea de a fi de fiecare dată cu totul altceva decât este în lumea actuală a operei literare. Procedul este cel întâlnit în cinematografie în filme precum *The Butterfly Effect* (2004).

- c) – (*Suspicios:*) De ce întâlnesc mereu aceiași oameni?
– S-o fi îngustat lumea până într-atâta? E prea mică lumea, întâlnim la fiecare pas numai umbre – copaci, păsări, gânganii, la fiecare pas. Și cu toate trebuie să fim atenți, să le dăm bună ziua, să le-nțrebăm ce mai fac, cum au dormit.
– (*Înțelegând:*) Îngrozitor!
– Mă miram eu de ce nu sunt fericit
– (*Se suie pe movila de pietre.*) Ce vezi?
– Orizontul.
– Ce e orizontul ăla?
– (*Îngrozit:*) O burtă de pește.
– Și după burta aia ce vine?
– Alt orizont.
– Ce e orizontul ăla?
– O burtă de pește uriaș.
– Ia mai uită-te o dată. (*Iona privește, apoi își acoperă ochii cu palmele.*)
– Ce-ai văzut?
– Nimic.
– Ce-ai văzut?
– Nimic, decât un șir nesfârșit de burți. Ca niște geamuri puse unul lângă altul.
– Închis între toate aceste geamuri!
(Sorescu 47-48)

„Lumea îngustată” din care face parte personajul în textul c) este o lume virtuală alcătuită din umbre -imagini ale unor obiecte existente, dar ireale: copaci, păsări, gânganii. Scena selectată din finalul piesei îl prezintă pe Iona în momentul unei revelații dureroase. Iluzia libertății este depășită, iar personajul se descoperă, în cel mai pur spirit al absurdului teoretizat de Camus, închis între limite irefutabile. Revelația lumilor multiple încorporate este sursa angoasei și a unor trăiri emoționale puternice. Captivat de povestire, cititorul împărtășește stările personajului claustrat. Se configurează lumi modale prin indicii modalității de percepție. Referirile la ceea ce vede personajul susțin imaginea unor lumi posibile încastrate indezirabile, ce îl oripilează pe Iona care reacționează nonverbal prin gestul acoperirii ochilor cu palmele, precizat în didascalii. Cele șase referiri la simțul văzului (verbe: „vezi”, „privește”, „ai văzut”, substantivul „ochii”) accentuează dorința puternică a personajului de a înțelege cum arată și cum funcționează lumea actuală din care face parte.

2.2. Paracliserul: lumea răsturnată și stratificarea ontologică

În *Paracliserul* peisajul ontologic aparține sferei sacrului, căci căutarea spirituală a personajului se înscrie în cadrul spațial al unei catedrale. Dedicat responsabilității autoasumate de a îngriji, apoi de a afuma pereții interiori ai clădirii, Paracliserul dialoghează cu sine și cu divinitatea, care refuză să i se reveleze:

- a) – (*Se întoarce lângă dală. Gest de uituc.*) Plecasem după lumânări.
– (*Se duce la grămadă. Ia două lumânări și face un fel de pârghie. Pune câteva lumânări pe capătul pârgchiei și le aruncă în sus.*) Iar dacă-i măresc acum și mai mult brațul ăsta...
– (*Privind fix undeva:*) Cine ești la capătul pârgchiei celei mari, cu o rază sub picior? Și abia apeși pe ea cu pulsul tălpii de aer, și soarele sare într-un răsărit ritmic, pentru

că brațul pârgheii e lung cât vecia? Te lași puțin cu cotul pe ea, gândindu-te la ale tale, și pământul se ridică până-n vârful frunzelor. Până în vârful meu. Munții încep să se învârtă în gusa vulturului, ajutându-i mistuirea – pentru că brațul pârgheii e dincolo de orice-nchipuire. Iar dacă-l mai lungim puțin, nici nu trebuie să mai fie nimeni la celălalt capăt: mișcarea se va face de la sine. O adiere, un trosnet – mecanismul merge singur. (*Cu pârghia, aruncă lumânări în sus.*)

– (*Solemn:*) Eu mă uit – și stelele răsar pe altă planetă. Eu vorbesc, și tună și fulgeră pe altă planetă. Sunt slăbănog ca o furnică, dar forța mea crește înspăimântător pe altă planetă. Și sunt Dumnezeu acolo – fără să știu.

– (*Încercând să minimalizeze:*) Poftim ce-mi trece prin cap! Eh, gânduri, împinse până-n pânzele albe.

(Sorescu 59-60)

Textul selectat din primul act al piesei este constituit din cinci intervenții monologale ce înfățișează un univers ficțional în care se observă prezența unei ontologii stratificate, ce opune sacralul profanului, cognoscibilul incognoscibilului, cosmicul terestruului. Mulțumit de invenția sa, un sistem de pârghii menit să îi accelereze ritmul de lucru, Paracliserul îi adresează lui Dumnezeu o suită de interogații, în timp ce își continuă misiunea de afumare a bisericii în care nu intră nimeni, niciodată, de o viață întreagă omul însărcinat cu îngrijirea ei fiind cu desăvârșire singur. Apariția paznicului surd din final nu face decât să-i accentueze solitudinea. Instanța divină este identificabilă după câteva semne sugestive: transcende dimensiunea spațială („la capătul pârgheii celei mari”) și pe cea temporală („brațul pârgheii e lung cât vecia”), domină lumea naturală („cu o rază sub picior”). Lumile ficționale ce se configurează prin cea mai amplă dintre intervențiile personajului sunt eterogene, înglobând regiuni constitutive asociate arbitrar: divinul/umanul, naturalul/artificialul. Jocul contextual produce coliziuni intratextuale între stări de lucruri paradoxale („munții încep să se învârtă în gusa vulturului”), ce amestecă sau inversează dimensiunile („pământul se ridică până-n vârful frunzelor. Până în vârful meu.”), substituie cauza efectului și efectul cauzei într-un balans amețitor, ce culminează cu ipostaza supraumană a personajului și cu obsesia „transcendenței goale” („nici nu trebuie să mai fie nimeni la celălalt capăt”, „mecanismul merge singur”).

Paracliserul are apoi viziunea lumilor plurale construite de contrapărțile sale, care par tot atât de reale ca și cea actuală în care este înscris. Acțiunile personajului cauzează efecte hiperbolizate în lumile alternative ale universului ficțional: privirea lui declanșează geneza stelară, vorba lui transformă meteorologic starea de lucruri din lumea ficțională, dimensiunile reduse în mod voit la cele ale unei insecte („slăbănog ca o furnică”) sunt răsturnate prin supradimensionarea lor în lumea imaginară („forța mea crește înspăimântător pe altă planetă”). Aserțiunea „Și sunt Dumnezeu acolo – fără să știu” introduce o notă de ambiguitate în acest univers ficțional inimaginabil. Într-una dintre lumi, personajul -devenit Dumnezeu – își asumă o identitate falsă, conform datelor de configurare a lumii actuale, iar în cea alternativă nu își conștientizează identitatea. Replica finală în care personajul conștientizează absurdul lumii sale imaginare face ca tot edificiul construit în mintea sa să devină evanescent: „Poftim ce-mi trece prin cap!”. Gândurile „împinse până în pânzele albe” nu sunt altceva decât expresii extreme ale unor *lumi*

*proeminente*⁵ ce nu au corespondent în lumea actuală a personajului și cu atât mai mult în cea a cititorului.

b) (*Scena următoare se petrece pe întuneric. Liliacul se desprinde de pe perete și-ncepe să-i dea ocol. Omul se apără cu mâinile, la început calm, apoi din ce în ce mai speriat.*)

– A înflorit liliacul. Așa ar trebui să fie copacii în iad: să aibă gheare și aripi. Când înfloresc, să te izbească din toate părțile.

– (*Se ferește.*) Când se-nterupe istoria, apar monștri preistorici.

– (*Râde tare, sinistru.*) Lupta lui Iacob cu îngerul!

– (*Comun:*) Lasă-mă-n pace, nu vezi că nu sunt Iacob? Nu sunt niciun Iacob!

– A, te-am prins! Ai vrut să-mi intri în păr, blestematele.

– (*Speriat:*) Aoleu, m-a înțepat cu coarnele. Are și coarne! L-am scăpat!

– Sau eu am coarne, sau eu am gheare, sau eu am aripi negre?!

– Fugi, liliacule, nu vezi că ne-am încurcat?

– Ori eu trebuie să fug, să zbor, să mă răstignesc cu capul în jos sub prima bârnă?!

– (*Incepe să tipe:*) Mi-a intrat un liliac în piept.

– Sunt o clopotniță bătrână...

(Sorescu 64-65)

În fragmentul **b)** succesiunea replicilor actantului dă naștere unor *lumi încorporate* a căror constituire mizează pe experimentarea unor emoții variate și pe un transfer permanent de identitate ce devine sursă a angoasei. Lumi modale eterogene se înfățișează cititorului/spectatorului, pe măsură ce actantul trăiește stări contradictorii succesive: calm, teamă, râs nervos, indiferență, spaimă, disperare. Jocul de cuvinte realizat prin intermediul transferului semantic (omonimia cuvântului „liliac”) permite o schimbare izotopică neașteptată, ce creează surpriza. Amenințarea liliacului care zboară în jurul Paracliserului, precizată în indicația scenică de la începutul secvenței, este deturnată într-un act umoristic realizat prin procedeul incoerenței insolite⁶, prin referirea la sensul vegetal al termenului: „A înflorit liliacul”. Continuarea replicii conține umor negru, prin secvența amenințării iadului. Se observă o dublă deviere a discursului de la sensul inițial precizat în didascalii. Lumile ficționale se încastrează, dovedind incongruență absurdă: liliacul – animal nocturn, este substituit cu un arbust care, la rândul lui, devine o sugestie terifiantă a chinului veșnic. Lumile ficționale se succed cu fiecare replică, tot mai fragile și gata să se prăbușească prin transformarea continuă a identității celor doi participanți la confruntarea din întuneric. Liliacului îi sunt asociate caracteristici care îl includ inițial în sfera animală (se desprinde din perete), apoi în cea vegetală (o înflorescență), religioasă (copac în iad), istorică (monstru preistoric), angelică (îngerul în luptă cu Iacob), diabolică (are coarne), iar în final umană, când se sugerează spaima schimbului de identități („ne-am încurcat”). Paracliserul se identifică mai întâi, în mod ironic, cu patriarhul Iacob, făcând aluzie la scena biblică a luptei acestuia cu îngerul, dar imediat neagă această posibilă identitate indezirabilă, înlocuind-o cu alta demonică, înspăimântătoare, care îl duce la deducția unei inversări identitare tragice, ce cauzează confuzie, spaimă și un acut sentiment al alienării. Momentul în care personajul, după ce eliminase rând pe rând lumi ficționale

⁵ Conceptul de *lumi proeminente* a fost introdus de Toma Pavel în *Lumi ficționale* și se referă la lumile ficționale construite în mintea instanțelor narative fără a avea un corespondent în lumea actuală.

⁶ Incoerența insolită este unul dintre cele trei procedee descriptive de realizare a umorului, alături de incoerența paradoxală și de cea absurdă, prezentate de Patrick Charaudeau în « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets ».

incongruente în care el era un ales al divinității (Iacob), apoi un demon (ipostază sugerată prin enumerarea unor elemente definitorii: coarne, gheare, aripi negre), conștientizează inversarea identitară (liliacul a devenit om, iar el, Paracliserul, a devenit liliac sau clopotniță adăpostind un liliac) are efecte paralizante. Aglomerarea verbelor la modul conjunctiv din secvența „să fug, să zbor, să mă răstignesc cu capul în jos sub prima bârnă” contribuie la crearea unor lumi ficționale absurde prin nonsensul acțiunilor enumerate care se asociază unei ființe umane, trecute în mod tragic în sfera animalicului. În mintea cititorului, această defilare alertă a diverselor identități creează lumi încorporate situate la o mare distanță față de lumea reală în care trăiește, transmițându-i o stare de perplexitate cauzată de frecvențele salturi izotopice.

c) – (*Înfrișat:*) Doamne, sunt aici în vârf, bucuros, tocmai în vârf, unde de obicei plutești Tu. Eu ți-am făcut fum, după puterile mele, încalecă pe el și mi te-arată... Iată, merg în fața Ta și-ți spun:

– Vreau să-ți vorbesc. Iar tu îmi răspunzi:

– Vorbește!

– (*Aproape plângând:*) Acum eu te întreb așa:

– Ce mai faci, Doamne? Ce-ți mai fac icoanele? Că tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care te arată într-un milion de chipuri. Ba un munte, ba o apă, ba o pâine. Și eu am venit să te văd într-un singur fel. Și am luat-o de jos în sus. M-am rugat de toate pietrele, de toți sfinții, am crezut în toate lucrurile, în firide și ocnițe și în crăpăturile lespezilor. Mi-am suflat sufletul pe toți pereții să mă pot urca până aici.

(Sorescu 78-79)

Aplicând principiul distanțării minime în ultima înlănțuire de replici aleasă din a doua piesă a trilogiei, trebuie să pornim în configurarea lumilor ficționale de la datele lumii actuale, fără a opera schimbări inutile, ci acceptând propunerea de realitate pe care ne-o oferă textul. Paracliserul și-a construit schele care să îi permită finalizarea operei, dar ele sunt distruse de către paznic, într-o tragedie a comunicării, ce trimite la destinul meșterului Manole. Dialogul imaginar ia forma unei invocări a divinității care îl invită pe om să îi adreseze întrebări, la care ulterior nu îi oferă niciun răspuns. Prin narațiunile încorporate în replicile personajului se actualizează retrospectiv lumile posibile ale trecutului și se configurează la nivel intențional, prospectiv, o epifanie refuzată de instanța supremă. Aflat la apogeul efortului său de-o viață, în vârful catedralei, într-o stare ascensională maximă, actantul creează multiple lumi ficționale corespunzătoare imaginilor subiective ale divinității realizate de fiecare pământean, în relația sa particulară cu Dumnezeu: „Că tu ai un milion de icoane vechi, pictate frumos de meșteri iscusiți, care te arată într-un milion de chipuri.” Dar niciuna dintre aceste lumi alternative ale pictorilor nu îi suscită interesul Paracliserului. Năzuința sa este conturarea unei imagini reale a divinității („Și eu am venit să te văd într-un singur fel”), prin colectarea datelor direct de la sursă, prin parcurgerea unui traiect ascensional, sugerând, ca și în *Iona*, un efort anevoios eșuat în plan literal. Doar planul semnificațiilor simbolico-parabolice înscrie cele două piese într-o notă optimistă, prima, prin schimbarea sensului căutării, iar cea de-a doua echivalând cu un autodafe prin care personajul își poate finaliza opera.

2.3. *Matca*: nașterea și moartea ca lumi încorporate

În *Matca*, scena finală din tabloul al doilea asociază două imagini tulburătoare, nașterea și moartea. În timp ce, în camera ei, Irina experimentează durerile făcerii în termenii unei întâlniri cu moartea, Moșul,

alături, își trăiește ultimele clipe ca pe o nouă naștere, echivalentă unei prăbușiri înspăimântătoare:

MOȘUL: O bară! Dați-mi o bară, să mă prind... de ceva. Cum se clatină cerul... De ce n-ați pus lanțuri pe lângă prăpastie?... Cad!... O frânghie!... Aruncați-mi iute o frânghie... să mă agăț... Ce gol imens...

IRINA (*strigă către Moș*): Nu mai mototoli așa lumânarea, că nu e frânghie... Mă apucă și pe mine durerile... Ah, mor... Mai întâi mor eu...[...] Ce vuiet e în pântecul meu!... Un vulcan... Nasc un vulcan? Am foc, iau foc... de s-ar termina odată. Aud bine? Sunt cuvintele celui care trebuie să vină... El e cel care părăsește o lume... Ce bine cunosc senzația asta... de prăbușire. De s-ar termina mai iute... De s-ar termina într-un fel... Țipă... Mor! Mooor!

MOȘUL (*tipă*): Cad... Caad!
(Sorescu 109)

În lumile ficționale create de cele două personaje, durerea și teama de necunoscut configurează inițial stări de lucruri particulare, care apoi se aseamănă prin ambiguitate, iar în final converg către o singură lume, un spațiu virtual în care actanții își dau întâlnire cu instanțele comunicării ficționale aparținând lumii reale: eul creator și eul ficțional al cititorului. Spăima de neant are proporții cosmice, deformând lumea actuală: Moșul simte că cerul se clatină, iar el se prăbușește într-o prăpastie. Irina, la rândul ei, confundă nașterea cu moartea și pe tatăl muribund cu pruncul încă nenăscut. Limbajul metaforic al actanților exprimă intensitatea suferinței: aceasta este asemănată cu un vulcan și cu un foc. Lumile încorporate reclamă empatie din partea cititorului, o anulare a distanțelor dintre instanțele comunicării, căci nașterea și moartea sunt experiențe umane atât de cunoscute cititorului, dar care născând nu îl lasă indiferent.

În textul următor, sicriul-corabie creează lumi ficționale antagonice, ce îl contrariază pe cititor/spectator, dar care se integrează firesc în universul ficțional al actanților:

b) (*Trage coșciugul în patul inundat, așază pruncul pe coșciug.*) Soluția a și fost găsită, în pofida dușmanilor... Nu știam de ce tata ținea morțiș la coșciug de stejar... parcă știa el ceva... O adevărată arcă... dacă-om vedea și-om vedea, ne urcăm cu toții în ea... Iată că mortul a dat muguri... Oasele i-au înverzit și-au înmugurit ca și când ar pluti de mii de ani.
(Sorescu 136-137)

Aici lumile încorporate amalgamează lumi ficționale posibile și imposibile, organizate în funcție de modul în care Irina, mama pruncului și fiica Moșului, înțelege situația-limită pe care o trăiește ca victimă a unei inundații. Într-o lume ficțională anterioară, tatăl ei își găsisese sfârșitul în sicriul folosit în prezent drept instrument de salvare a pruncului de la înec. Lumi posibile viitoare se configurează în monologul personajului feminin, care își exprimă speranța că obiectul plutitor va asigura și supraviețuirea ei și a altor persoane desemnate prin pluralul din secvența „ne urcăm cu toții în ea”. Imaginea irațională a cadavrului înmugurit creează o lume posibilă imposibilă, ce se dovedește inconsecventă datelor lumii actuale accesibile personajului, dar este explicabilă prin starea de spirit trăită de Irina într-o lume acoperită de ape, în care se simte responsabilă de salvarea copilului său. Dilatarea timpului exprimă intenționalitatea regenerării circulare prin integrarea firească a vieții în moarte.

Concluzii

Utilizarea unei grile de interpretare a pieselor din trilogia soresciană *Setea muntelui de sare* care presupune aplicarea unor concepte precum „pluralitatea lumilor”, „lumile încorporate” și a „principiului distanțării minime”, integrate în teoria lumilor posibile pune în evidență faptul că cele trei piese nu captează atenția prin aglomerarea de evenimente, ci prin resursele limbajului.

În situațiile în care sunt încarcerate – Iona în burta peștelui, Paracliserul în interiorul catedralei, iar Irina în mijlocul apelor – personajele nu încetează să (se) comunice, să își exteriorizeze angoasele, să le râdă în față, căutând permanent soluții pentru depășirea lor. Prin limbaj se creează lumi ficționale ale trecutului sau ale viitorului, expresii ale dorinței de evadare din lumea actuală indezirabilă.

Bibliografie

- Charaudeau, Patrick. « De l'ironie à l'absurde et des catégories aux effets ». Vivéro García D. (dir.). *Frontières de l'humour*. 1-8. Paris: L'Harmattan, 2013.
- Doležel, Lubomír. "Mimesis and possible worlds." *Poetics Today* 9.3. *Aspects of Literary Theory* (1988): 475-496. Durham: Duke University Press.
- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica. Fiction and Possible Worlds*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eco, Umberto. *Limitele interpretării*. Traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșă. Constanța: Editura Pontica, 1996.
- Gavins, Joanna. *Text World Theory. An Introduction*. Edinburgh: University Press, 2007.
- Lewis, David K.. *Despre pluralitatea lumilor*. Traducere de Oana Gabor Șoimu. București: Editura Tehnică, 2006.
- Lewis, David K.. *On the Plurality of Worlds*. Oxford: Wiley-Blackwell, 1986.
- Manolescu, Nicolae. *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Pitești: Editura Paralela 45, 2008.
- Pavel, Toma. *Lumi ficționale*. Traducere de Maria Mociornița. Prefață de Paul Cornea. București: Editura Minerva, 1992.
- Ryan, Marie-Laure. "Possible Worlds in Recent Literary Theory". *Style*, Vol. 26, No. 4, *Bibliographical Essays* (Winter 1992): 528-553. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Ryan, Marie-Laure. "Embedded Narratives and Tell-ability". *Style*, Vol. 20, No. 3, *Narrative Poetics* (Fall 1986): 319-340. Pennsylvania: Penn State University Press.
- Sorescu, Marin. *Ieșirea prin cer: [Piese de teatru și comentarii asupra lor]*. București: Editura Eminescu, 1984.
- Sorescu, Marin. *Setea muntelui de sare. Trilogie: Iona, Paracliserul, Matca*, cu prefețele autorului, postfață de Cosmin Borza. București: Editura Art, 2017.
- Walton, Kendall. *Mimesis as Make-Believe. On the Foundations of the Representational Arts*. Massachusetts, London: Harvard University Press Cambridge, 1990.