

Elena Luminița CRIHANĂ  
Colegiul Național „Al. I. Cuza” Galați

## AMBIGUIZAREA, METODĂ A REDUCERII LA ABSURD A UTOPIEI COMUNISTE: *EXISTĂ NERVI*, DE MARIN SORESCU

*Motto:* „Reducerea la absurd, și în logică, și în matematici, constituie o metodă. De lucru, analiză, cercetare. Aventură.

În psihologie, sociologie, pedagogie, a reduce ceva, sau mai ales pe cineva, la absurd, înseamnă a-l scoate din normal și a-l trece în patologic.

În morală, politică, ideologie, reducerea la absurd nu înseamnă decât reducerea la tăcere, disciplină, dogmă, a tuturor subiecților noematic, deveniți obiecte sociale, cantități numărate, egalizate.

În artă, reducerea la absurd, după mintea mea de acum, ar fi încăpățânarea de a crede că realismul e posibil și că actul de creație ar fi reflectarea artistică a realității.”

(Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* [1])

**„De ce să zburăm, când n-avem orizont?”// „Stăm aici, dar mergem înainte.”**

În ianuarie 1964, Marin Sorescu îi scria fratelui său despre un contract cu Teatrul de Comedie, condus, la acea vreme, de Radu Beligan, pentru o piesă în lucru (variantea într-un act a piesei *Există nervi*, „o primă tatonare dramatică”, scrisă cu „plăcerea de a juca pe claviatura teatrului contemporan”, „o primă manifestare spontană a unor predispoziții” [2], a pasiunii de a urmări „procesul psihologic prin care se nasc cuvintele, comunicarea și ce se întâmplă de fapt în spatele ei, trăirea dinapoia cuvintelor” [3] Prima lectură a fost făcută de Vladimir Streinu, acasă la critic, în fața invitaților săi: Dinu Pillat, Al. Paleologu, G. Muntean. [4]

Comedia a fost scrisă în trei variante. Prima, considerată de autor cea mai reușită, simțindu-se atașat de ea, a fost o piesă într-un act, cu trei personaje: „Ion - 30-40 de ani, vârsta divagațiilor, Marin, *idem*, prieten de divagații, Profesorul, 50 de ani, cel mult” - a apărut în *Lucașfârul*, nr. 27, 6 iulie 1968. Această variantă a fost reprodusă în *Antologia piesei românești într-un act*, vol. IV, întocmită de Valentin Silvestru și a fost considerată de autor cea mai reușită. „A doua variantă, publicată în vol. *Setea muntelui de sare*, este, după mărturisirea autorului, scrisă la cererea lui Liviu Ciulei, care

proiecta un spectacol la Bulandra (dar care nu a mai fost jucat), ce ar fi inclus piesele *Paracliserul* și *Există nervi*, spectacol ce pretindea texte mai lungi și după o discuție cu Toma Caragiu, Ion Caramitru, Virgil Ogășanu, care erau în proiectul distribuției. În această variantă cu 2 acte și 5 personaje apar în Actul II cele două personaje feminine: Dorina, 30 de ani și Magda, 28 de ani. „Marin, prietenul de divagații, primește numele Alin. Multe replici noi îmbogățesc textul, altele, din prima variantă, sunt eliminate.” [5] Ultima apariție editorială antumă, în volumul *Leșirea prin cer* [6] este a treia variantă, cu 2 acte, scrisă, după afirmația lui Marian Popescu, în 1968. [7] Numele personajelor dispar, folosindu-se nume generice, expresioniste. Ion devine Locatarul; Alin(Marin) – Prietenul; Dorina – Femeia necesară; Magda – Femeia în plus. „Textul este în bună măsură identic cu cel din ediția precedentă, finalul fiind însă complet schimbat. Repariția prietenului, îmbrăcat în polițist, care, în variantele precedente, avea ultima replică (Alin, solemn, oficial: Domnilor e ora închiderii, n. n.), e înlocuită cu un monolog al eroului principal – Locatarul.” [8]

Refăcând istoricul teatral al piesei, remarcăm că aparține teatrului sufocat de cenzură, un teatru care „înaintează spre piese noi cu prudență de capre negre.” [9] Premiera absolută a piesei a avut loc pe scena Studioului „Casandra” al Institutului de Artă Teatrală și Cinematografică din București, în stagiunea 1968-1969, în regia lui Moni Ghelerter și Zoe Stanca, dar fără impact larg. În străinătate, un spectacol-lectură a avut loc la Festivalul Internațional de teatru de la Grenoble, Franța, 1990 [10]. În 1981 a avut loc premiera la Teatrul de Comedie, în regia lui Florin Fătuțescu.

Piesa *Există nervi* s-a jucat, după cum spun și autorul, și cronicarii, într-o atmosferă de încordare, de suspiciune și complot, precedând prigoana cauzată de Meditația transcendentă. „Se întesesc zvonurile despre o persecuție foarte drastică a intelectualilor”, pentru că „nu se dovedesc destul de fideli”, „se eschivează de la osanale”, „bârfesc, critică, fug din țară”. În spectacolul lui Ioan Georgescu de la sala „Majestic”, jucat de o trupă de actori din Baia-Mare și vizionat de autor, regizorul „a apăsat mult pe pedală” și „a ieșit ceva dincolo de comedie absurdă – un pamflet politic foarte transparent”, iar spectatorii „își dădeau coate, nu știau să râdă, să aplaude...să se sperie?” [11]. După vizionarea piesei *Casa evantai*, cu premiera la Oradea, în 1981, lui Marin Sorescu i-a fost pusă viața în pericol într-un accident de mașină, în timp ce se deplasa către Arad. Cunoscuții îl avertizează să nu mai adune seara prieteni. [12] În același an, Miu Dobrescu, prim-secretar la acea vreme în Dolj, a zberlat la vizionare că

„această piesă atacă orânduirea socialistă”, umilindu-l pe scriitor („ai scris o porcărie”, „piesă antistatală”) și a amenințat cu destituirea pe cei responsabili [13] de producție, interzicând premiera de la Teatrul Național din Craiova, în regia lui Mircea Cornișteanu, cu Tudor Gheorghe în distribuție. [14] Alexandru Firescu își amintește de hilara coincidență a vânzării de iepuri în magazine chiar în timpul acela. Personajele discută despre neajunsurile secolului și ajung la... „problema iepurilor”! [15] O altă montare a avut loc totuși în același an, în 3 decembrie 1981, la Teatrul de Stat din Satu-Mare: „o piesă despre o psihoză a suspiciunii” și „nocivitatea arbitrariului”, „inventar al angoaselor și obsesiilor lumilor contemporane care fac să «existe nervi» [16]

Criticii momentului, precum Nicolae Manolescu[17], Eugen Simion[18], Marian Popescu[19], o încadrau în teatrul absurdului (Beckett, Ionescu), absurdul insinuându-se direct în cotidian. Influențe existențialiste observa Marian Popescu (Kafka[20]), alți cronicari teatrali alăturându-o acelor „satire ale fenomenelor contemporane de relativizare a unor valori spirituale și ale acelor relații bazate pe suspiciune, minciună și intoleranță”[21], alegorii sau metafore existențiale (aceasta, „de un cinism teribil”[22]) Radu Popescu identifica în piesă rădăcini în Urmuz[23], iar Mircea Ghițulescu, simboluri ermetice și gnostice.[24] După 1989, piesa e analizată din altă perspectivă, ca teatru politic. Romulus Diaconescu aprecia piesa drept „una din creațiile cele mai violent antitotalitare din câte s-au scris până în decembrie 1989.”[25]

*Există nervi* nu este singura manifestare a rezistenței prin cultură a lui Marin Sorescu în aria teatrului aflat în conflict deschis cu sistemul politic. Exegeza dedicată scriitorului, istoria literară a literaturii sub comunism și istoria teatrului postbelic au condamnat la uitare această piesă (și pe autorul ei), pe care o salvează teatrul (nu critica, din păcate) de după anul 2000[26]. La o lectură actuală, după ce nu i s-au mai dat șanse literaturii esopice și subversive să dăinuie, ea strălucește într-o arheologie teatrală necesară. Cu fiecare nouă lectură, această piesă impune interogații cu privire la context, semnificații speculare. *Există nervi* este un panoptic al unei noi fenomenologii sociale, *Șocul viitorului* [27] global și românesc. Piesa, distopie a anilor '60, privită dintre trecut, exprimă strigătul omului sufocat de o societate care a scăpat de sub control, ubuizarea, descrierisirea și „cârteala” românului care primește pe umeri „procopseala” unei republici comuniste; dinspre prezent, este o piesă „arheologică” utilă în cercetarea devierii postbelice, postmoderniste, a mecanismelor sociale, politice, economice, culturale, artistice și lingvistice. Devierea și alterarea idealului uman, a mentalităților și a gândirii, a

raportului dintre personalitate și individualitate, a sensibilității și a mecanismelor artistice în comunism constituie, din punctul nostru de vedere, cea mai generoasă arie de cercetare în această piesă, ce reclamă un instrumentar sociologic și psihologic util în investigarea relației operei și a autorului cu contextul, dar și o analiză stilistică nuanțată cu privire la tipologia ambiguității, componentă principală a stilului esopic sorescian.

Trebuie subliniat rolul esențial jucat al „rezistenților” (autorul sprijinit de regizori, actori, secretari literari, critici teatrali etc.) care au „conspirat” la punerea pe afiș a unei piese „fitiliste” ca *Există nervi* în deceniul 8. [28] Nutrim speranța că noile generații de critici vor descoperi valențe noi ale acestei piese spectaculoase și interesante și ca exponat într-un muzeu al rezistenței teatrului în fața comunismului, și ca reper al amprentei soresciene anticanonice în evoluția dramaturgiei postbelice, și ca document al dinamicii stilistice, ieșire din uzul limbii supuse unei degradări sistematice prin ideologizare. Sorescu a divulgat mecanismele acesteia (aproprierea conceptelor, a instrumentarului științific, resemantizări, degradări și înnobilări semantice, sofisme, clișee, poncife, locuri comune, prejudecăți etc.) și a creat un limbaj artistic al ambiguității subversive inegalabil, pe care îl redescoperim cu încântare. Coordonatele tematice ca cele pe care le subliniem contrazic prejudecățile critice care susțin că teatrul sorescian, esopic, subversiv, a murit odată cu căderea adversarului său și că astfel de piese trebuie aruncate la coșul de gunoi al memoriei literaturii. Ce altă dovadă a actualității sale ar fi necesară, în afara argumentului imbatabil al receptivității publicului postsorescian, de vreme ce spectacolele din ultimii ani [29] incită interesul la fel de mult ca atunci când hrănea dorul de libertate?

### **În minunata „lume nouă”, „mâncăm absurd pe pâine” [30]**

*Există nervi* situează utopia comunismului românesc între transfigurare și demistificare. Analizând literatura de acest fel, Karl R. Popper sugerează o formă de critică a gândirii utopice, valorificată și de către Marin Sorescu, în piesa analizată. Scriitorul atacă acele criterii teoretice, acele silogisme ale Puterii care învederău aplicarea programelor utopice ale ingineriei sociale a viitorului, aplicare ce stă sub semnul unei „raționalități rău plasate și a unei luări în posesie a viitorului care conduce în final la alienare și violență. Sistemul teoretic creat de Marx, cinicul care afirma că nu scrie rețete pentru birturile viitorului, a avut multe imperfecțiuni. Susținătorii săi, care au mai acceptat critici ale modului de punere în aplicare a teoriei, au negat întotdeauna că societatea comunistă, proiectată ca „societate a abundenței materiale, o societate care a eliminat

alienarea și exploatarea, o societate în care toți bărbații și toate femeile s-ar atașa unii de alții și de natură așa cum se atașează artistul de opera lui” [31]era din fașă condamnată să fie o societate închisă, entalpică, un vagon fără uși și fără ferestre în mersul istoriei. *Există nervi* critică practica utopică, impusă înainte să se fi cristalizat o teorie coerentă, proiectivă și sub aspectul efectelor.

Cea de-a doua cale, impusă de Zamiatin, Huxley, Orwell, este antiutopia sau distopia, care folosește instrumentele literaturii într-un „gen incomod și subversiv” care a dezvoltat modalități de a demonta mecanismul utopic, care desconspiră gândirea și practica utopică, diminuându-i sau anulându-i efectele. [32]

Într-un studiu de spre criza imaginarului, Jean-Jacques Wünenburger disociază „utopiile alternanței” de „utopiile altercației”. În prima categorie, ce presupune „o adaptare, în interiorul regimului imaginarului non-mistic, a unei funcții invariante a imaginarului social”, de ruptură în ordinea cotidianului, de instaurare a lumii inversate, de carnaval sau de anarhie, putem include și piesa *Există nervi*. [33] În utopia alternanței se întrevădea vocația comunismului de a imagina „imperiul universal”, apetitul său pentru proiecția grimasei ideologice în spațiul artelor. Utopia comunistă a rivalizat cu utopismul occidental cuceritor, mesianic sau apocaliptic. Sorescu face critica amândurora, prin finalul dilematic al distopiei, prin imposibilitatea fatală a ieșirii din încurcătură. [34]

Utopia comunistă înlocuia, se știe, proprietatea individuală cu proprietatea colectivă a bunurilor. Din piesă și din discursurile de escortă ale acesteia (corespondență, jurnal) se pot afla amănunte despre aventura procurării bunurilor de consum, cu prețul unor angajamente sau compromisuri, și cea a păstrării unei locuințe, într-o perioadă cu mari probleme de spațiu locativ. După absolvire, Marin Sorescu ocupa un post de redactor la revista *Viața studentescă* din București, suporta etapele verificării „originii sănătoase” și ale semnării de documente-angajament care intrau în cutumele întocmirii dosarului de cadre. Din punctul nostru de vedere, piesa evocă aceste episoade mutilante ale biografiei soresciene, care-i făcuseră nervi pe stomac, la propriu. Criza așezării la propria casă și corvoada dosarului sunt două „teme” autoreferențiale ce delimitează cele două acte ale piesei. Primul act relevă povestea casei și a intimității afectate de agresiunea sistemului, iar cel de-al doilea, care seamănă cu un interogatoriu, ar putea îngloba povestea primei confruntări cu „cadiștii” Scânteii. În 1962, înainte de a se căsători, Marin Sorescu locuise cu chirie, cu un coleg, despre care George Sorescu nota că a fost un sculptor care a plecat în America (fapt ar putea fi punctul de plecare pentru a imagina Prietenul

de divagații de *dincolo*). În 1964 era „foarte obosit, astenizat” de muncă și de faptul că s-a luptat „mult” pentru un apartament cu două camere, „mai departe decât prima locuință (în spatele «Casei Scânteii»), chiar „foarte departe de centru și drumul ne mănâncă mult timp”, dar „e bine și aici”[35]. Scriitorul se plânge de colită și de probleme cu stomacul; este anul când îi apărea volumul de parodii *Singur printre poeți*, cartea cu multe ace cu gămălie, în care adăpostise și trecutul unei culturi ultragiutate, și viitorul său și al literaturii române. Era anul în care Conferința scriitorilor aducea schimbări inacceptabile în lumea artistică. Constatăm că în fiecare dintre piesele sale există un germene autoreferențial al cotidianului din care extrage câte o imagine, o informație, o trăire. „Secolul ăsta mi-a distrus flora intestinală”, spune Ion cu obidă, apoi divaghează cu Alin despre „vremuri de încordare internațională”, de „un timp mort” / „hoit”. Marin Sorescu asociază inedit simbolistica anatomică și problemele conștiinței. Distrugerea florei sale intestinale este o maladie culturală, a civilizației, un *mal de siècle*; totalitarismul care i-a confiscat și un sfert din stomac, mutilându-i conștiința.

Ambiguitatea de rol social, structură aparținând psihologiei sociale, favorizează, în piesă, un interesant studiu al relațiilor sociale în comunism. Comportamentele ambigue, cu agresiuni (încălcarea proprietății, a intimității), concesiile (în didascalii: „dă înapoi”, „rușinat”, „încurcat” „îl trage de mânecă”, „îi șoptește”), suspiciuni, temeri, compromisuri (cei doi prieteni pregătesc plasa pentru geamantan, improvizând-o dintr-o ramă de tablou și dintr-o sacoșă de piață, act simbolic pentru improvizatia critică și teoretică din epocă, folosind „rama unor teorii apropiate”, spuse într-un limbaj colocvial, pentru mase), abateri de la rolul ideologizant sau torționar, revolte inutile, construite prin repetiția ambiguă („Atunci noi, noi pentru ce mai muncim? Aia nu, aia nu...”) și schimburi de roluri neașteptate (Ion spune, la un moment dat, că pleacă el, Prietenul devine milițianul, Profesorul se plânge de dificultatea muncii sale, primind compătimirea etc.), toate au creat o lume distorsionată, cu oameni robotizați, controlabili, „turnați” și îndemnați să fie „turnători”, victime și torționari, duplicitari, colaboraționiști și rezistenți, care trec prin malaxorul transformărilor impuse de teoria Profesorului cu carte de vizită nulă („complet albă”, cu „amprente” savantului care s-a declarat neurolog de profesie). Acesta neagă existența nervilor, practica sa de sugestionare trebuie aplicată, deși „crește numărul astenicilor”, care se îmbolnăvesc prin sugestie.

Polisemantismul și omonimia cuvântului definesc teoria încălțită a personajului care agresează spațiul interior al lui Ion. Profesorul își descrie „drumul șerpuitor” care nu produce nimic deosebit – doar „batem pasul pe loc”, de la sugestie la autosugestie, și de aici, înapoi, la sugestie”. În universul paradoxurilor soresciene, jocul de cuvinte condamnă și ingerințele comunismului („de la sugestie”, și automistificarea individului care crede că poate înșela sistemul (autosugestie) și trăiește în această iluzie până când rațiunea, parțial umbrită, înțelege consecințele devastatoare ale captivității mintale și devine un alienat sau acceptă complicitatea (înapoi la sugestie). Sistemul își naște o teorie reglatoare, cu ofensivă și remediu. Autosugestia e „singurul remediu” infailibil, lucrează chiar și asupra naturii umane inferioare („astenția se manifestă și la animale”). Îndoctrinarea se face prin tactica „muncii de la om la om” („mergi din casă-n casă și le spui oamenilor să se calmeze”)

Aberația teoriei „în lucru” a „inexistenței nervilor la oameni”, adică a reducerii lor la condiția vegetală, ca după o lobotomizare, nu poate fi acceptată de către Ion, care-i scobește, unul câte unul, inconvenientele. Teoria înghite prejudecăți ca mersul pe roate (al casei!), „logica de fier”, viața bună, nivelul de trai, prinse în constelații de locuri comune și erori de logică. Mircea Malița vorbea de șapte păcate capitale în spațiul totalitarist: „detronarea rațiunii”, relativizarea adevărului prin „adevăr consensual” și prin instaurarea fragmentarismului, „dispariția universalității” și instalarea „particularismului comunitar”, contestarea realității, cu exilarea termenului de „reprezentare”, relativismul, „obnubilarea comunicării” în „multiplicitatea ireconciliabilă de practici discursive și sociale” și „denigrarea civilizației.”[36] Surprinzător, toate figurează în valiza ideologică a Profesorului, geamantan cu „probleme”: teoria sugestiei pentru detronarea rațiunii („dumneavoastră sunteți cei care confundați”), pentru relativizarea adevărului și pentru consens, două „pene de spart butuci” pentru denigrarea și anularea valorilor, conotează metodele de lucru și de creație ce sacrifică imaginarul și reprezentarea subiectivă. Minte ageră, Ion îl „combate”[37], făcându-l pe cel ce experimenta, precum Ubu parafizica sau alte experimente din romanele lui Orwell sau Zamiatin, să recunoască eroarea: „câteodată confund problema ajungerii undeva cu problema devenirii.”[38]. Jocul contrazicerilor începe cu demontarea motivației teoriei. Reprezentantul sistemului nu prea știe pentru cine și pentru ce lucrează, iar consecințele urmează să le descopere. („pentru societate, spune el, „pentru societatea copiilor noștri”). Când expune teoria de negare a existenței nervilor, Ion neagă existența creierului, nu acceptă ideea că secolul este de calm, știe, ca și Alin, că acest calm se obține cu forța

(„crește numărul calmilor naturali și artificiali” prin muzee). Aplică sugestia în alt context, negându-i legitimitatea („dacă-i spui unui mort: «Măi frate, nu ești mort. Hai, învie, ce dracu te-au sugestionat în halul ăsta!» el învie?”). Totuși, e prins în plasa gândirii utopice, datorită unor evenimente care au hrănit speranța: „pe mine aproape că m-ai convins”, „or să ne dea și crenguri”, „eu voi merge în primele rânduri”, „Doctore, ai în mine un frate”. Alin e prins și el în plasa promisiunilor mincinoase ale sistemului, făcute tinerilor dornici de succesul profesional: „ALIN: Nici eu n-o să stau cu mâinile în sân. Am o educație, am primit o anumită întorsătură a lucrurilor, mi s-a insuflat, am inhalat...Am tras în piept suflul cel reavăn, am...ce să mai vorbim!” [39]

Printr-un act de curaj caracteristic frondei distopice, care comunică mesajele încifrate printr-un stil esopic, bazat pe ambiguitate, deviere și resemnatizare, piesa surprinde începutul procesului de transplant al „F-ului” de care vorbea un alt craiovean aflat în conflict cu regimul, I. D. Sârbu, care nota în textul său de „jurnalist fără jurnal” cele trei orori comuniste: Frica, Foamea, Forța: „ne mutăm de pe ancestrala frică de Dumnezeu pe frica de vecin, prieten, milițian. De pe foamea de adevăr, pe foamea de mâncare, de pe speranța de mâine, pe speranța de pâine” [40]

Frica este liantul complexului și al prejudecății: prejudecata conține frica de nou, iar complexul – frica de alteritate. [41] Cei doi nu vor s-o ia razna „pe tăcute” și sunt de acord că „orice om calm în plus este un câștig pentru omenire”. Complexul s-a creat, este situația dinamică ce se originează în constrângere, când subiectul se străduiește să depășească limitarea autogenerată. Complexul instalează disconfortul, teama de alteritate, sentimentul de inferioritate. Se declanșează defensivă, spiritul critic, se dilată atenția pentru a găsi modalitatea de schimbare, de depășire a constrângerii, de obținere a libertății. Urmează acceptarea compromisului, adaptarea, cu consecințele sale negative: resentimentele, spiritul distructiv / autodistructiv, consecințe relevate de scriitor și în următoarele piese ( nu întâmplător le-ar fi vrut jucate consecutiv, în spectacole-maraton)

Teoria de anesteziat / extirpat nervii este la început, în momentul „revelațiilor”; o sumă de prejudecăți, care deși aduc o limitare exterioară subiectului, netensionată, prind mintea în scheme ale complicității precum „identitatea în alteritate (celălalt e ca mine)” sau instinctul conservării: „nu sunt mai prejos” ori „ies eu și din asta”. Viteza de reacție a spiritului critic scade, dorința de schimbare e minimă, subminată de un risc bănuț, dar subordonată promisiunilor de realizare a carierei. Eliberarea de prejudecăți



crează derută, o nebunie, „confruntarea *cu* sau înstrăinarea *de* celălalt”, duce la intoleranță, rigiditate. [42] Autoarea unui studiu despre receptivitate și prejudecăți literare, observa că prejudecata este boala cronicizată” [43] mai gravă decât complexul, care este boala vindecabilă. Ion o ia razna la gândul că nebunia de o zi a unui compromis i-ar stăpâni întreaga viața: „ION: Mă duc în lume – și mă spăl pe cap. (Se plimbă agitat prin cameră, ca într-o transă.) Mă îmbrac bine și mă bag sub duș. (Exaltat:) Simt nevoia să mă spăl pe cap, să-mi trag spuma săpunului imponderabilă, până peste ochi, ca o cască de cosmonaut care s-a izbit de Dumnezeu și-i intră în țest, puțin câte puțin.(...) n-am luat-o nici la dreapta nici la stânga, c-un milimetru. Trebuie să-mi torn apă-n cap, să mă trezesc la mine, ca la o înălțare la cer. Uuuu! Am ajuns la infinit și, Doamne, nu e cine știe ce, în afară de niște drepte paralele, care s-au întâlnit aici pe crengi și fac un fel de grătar și nu sunt deloc fericite(...) Pe mine mă ia c-o moleșeală artificială[...]ca un hașș de cânepă sub pleoape...Simt că pământul se înmoaie și el sub băltoacă ...Se cască o gaură mare la mijloc – și eu mă tot duc – pleosc! pleosc! lipa! lipa! –în jos.” Ca într-un delir, Ion țipă: „lăsați-mă normal”, văietându-se că nu poate crește/ crea cu „picăturile astea în cap”: „Mă împing înapoi. Mă frânează. Unde e perspectiva mea luminoasă – c-am ajuns la vârsta asta și nimic, nicio realizare!(...) Cine mi-a forat tavanul, că eu nu-mi amintesc să-l fi gonit...” Protagonistul este în casa fără acoperiș, în spațiul distopic supravegheat de Big Brother: cineva îi ține un furtun deasupra capului...

Coincidență sau nu, „ION”, numele protagonistului, s-ar putea citi invers, după aplicarea unui procedeu criptografic de tipul palindromului, amintind de titlul romanului-samizdat al lui Zamiatin. Inteligenta comedie soresciană este o distopie a aplicării unei practici utopice nefundamentate teoretic și care deformează conștiința, făcându-l pe individ să interiorizeze mecanisme ale „gândirii captive”. Un spirit avid de experiența lecturilor necenzurate ca Sorescu nu putea ignora evenimentele culturale din țară și din locurile vizitate sau titlurile prohibite la noi, pe care le găsea în străinătate. Desigur, deși în vara lui 1961 a călătorit în Uniunea Sovietică, vizitând Moscova și Leningradul [44], n-ar fi putut citi romanul exilatului rus în Franța (în 1932), dar ar fi putut afla informații despre el în cercul oamenilor de cultură cu care colabora (Liviu Ciulei putea fi o astfel de sursă, deoarece din documentele devoalate de securitate reiese că obișnuia să pună la dispoziția cunoscuților cărți interzise ) și ar fi avut posibilitatea de a face lectura în traducere engleză (1924) sau franceză (1929), în mediile frecventate în anii următori: Belgia (1965), Berlin, orașe din Italia, Paris sau Bruxelles (1966)[45], când a lucrat la varianta a doua a piesei, aceea în care

folosește numele Ion Și Alin. Chiar dacă nu putem proba că romanul lui Zamiatin nu a fost experiență de lectură soresciană, ne permitem să refacem noi conexiunile unei intertextualități tematice, având în vedere că în cronicile semnate și în interviuri se dovedește un excelent cunoscător al literaturii ruse și al literaturii exilului (Alexandr Soljenițin[46], Vladimir Nabokov[47])

Ca și în romanul lui Zamiatin, standardele de confort și de fericire din *Există nervi* sunt joase, privațiunile fac viața imposibilă, dar oamenii, robotizați, s-au adaptat și respectă programele „raționale”: apa nu curge, dar Ion așteaptă ora când „îi dau drumul”, intimitatea este încălcată, casa nemaifiind un spațiu securizant. Și balconul casei, expresie a unei înzestrări, a unei libertăți distinctive, devine un prilej de invidie pentru ceilalți (e „ca și când ai ieșire la mare). Ion constată că răul epocii sale s-a schimbat față de răul alor epoci; înainte omorai pisica vecinului sau prietenului, „acum îi distrugi flora”. Nemulțumirea eroului este provocată de încălcarea drepturilor firești, banale, precum cele nutriționale: tăierea unui sfert din stomac, distrugerea florei intestinale, interdicția de a potoli setea semnifică programele restrictive, motivate în mod aberant, ca programe de economisire a resurselor. Oamenii obișnuiți „trăiesc și ei din ce pot”, „greu se câștigă astăzi existența”. Individul este sub presiunea nevoilor, obligat să se ocupe de hrană sau poate copleșit de mizeria ideologică, prins în cercul cotidianului anost: „crăp de sete”, „mi-a pierit pofta de mâncare”, nu mă simt bine cu fierea, organ care se îmbolnăvește odată cu refularea mâniei și a furiei. Setea conotează dorința de a trăi în adevăr, lipsa poftei de mâncare simbolizează lipsa capacității de a ingera, în conștiință, un mod de viață impus și în operă, o formulă artistică impusă: „nu am poftă de nimic, absolut de nimic”. Suferința personajului este și mai mare când se gândește că-i sunt refuzate dreptul la cultură și tradiție, dreptul la libera exprimare. Aici, în spațiul distopic, statuile dispar din parcuri rămase de „porci”, tradiția artistică (statuia de bronz) e distrusă, oamenii de cultură se pierd în anonimat. Omul a devenit culpabil pentru banale preferințe (îi plac iepurii de câmp nu cei de casă, pentru că sunt liberi) sau pentru visul pe care îl povestește, identic coșmarului trăit de Dorina, o femeie trimisă la ordin să îl seducă, despre apariția extraterestră a unor ființe - linguri aflate sub conducerea unei linguri mai mari despre care nu se știe „dacă e șeful sau șefa” celorlalte, apariții extraterestre care fură lingurile de prin casele oamenilor și pe care păgubașii ar vrea să le împuște.

Prejudecățile despre sfârșitul de secol, trăit cu fior apocaliptic, la gândul că „s-a izbi cometa aia de pământ”, nu-l înspăimântă mai mult decât lipsa de orizont, semnificând lipsa de viziune politică sau viitorul fără orizont al noii orânduiri, din cunoscutul truism-contradicție: „Noi nu mergem nicăieri[...]Stăm aici, dar mergem înainte”. Drumul (orientarea societății nu mai este *via appia*, cale de progres, ci drumul șerpuit, hazardat, al sufragiului politic. Toate piesele se leagă prin acest fir călăuzitor care desconspiră marele eșec al comunismului, care n-a putut crea nici robotul muncii – „omul nou”, nici utopica societate ideală.

### **„Rezistența la nimic” [48] sau „adaptarea la vid”**

Ironia este modalitatea de a da cu tifla „gogoasei ideologice” și devine un fel de blazon al unicității la Marin Sorescu, un procedeu plin de forța subversivă.[49] În piesa *Există nervi*, ironia este semnul inteligenței care-și apără demnitatea și intră în programul estetic al tinerei generații reprezentate de protagonist.

Ion, prototip al scriitorului în formare, ajuns la oarecare vârstă, recunoaște că nu are altă realizare decât vreo două sute de ace cu gămălie” și se teme pentru această avere, se întreabă dacă-și va putea construi viitorul doar cu atât, de vreme de trecutul i l-au furat. Sistemul său de valori, bulversat de intervenția Profesorului, înglobează cultul trecutului, devenirea conștientă a personalității sale și idealul profesional/ artistic. Ca scriitor, pare să se bizuie pe forța formulei sale parodice, care înțeapă și vindecă... reumatismul unei literaturi gerontofile. „Doctorii” ei „încalcă literele”, scriu texte încâlcite, neînțelese, rețete în care prescriu calmul beckettian al așteptării a ceva ce nu se știe dacă vine și ce finalitate va avea. Se teme de apă și foc (expresia contrastelor pasionale), este prudent cu noul venit, nu știe cum îi poate influența viața. Are un prieten care scoate limba la clopote – limba lui bate-n limba de lemn cu ciocănele de țambal amintind de forța, simplitatea, autenticitatea limbii populare, vii. Nu e convins în adâncul inimii de teoria profesorului, trebăluiește cu fierul de călcat, se oferă să facă ceva util și care să placă celorlalți – să le spele batistele (mucoși și plângăreți...). din păcate, nu poate călători îndeajuns, deși aceste ieșiri „sunt necesare”. Călătoriile astea nu-i sunt pe plac Profesorului („rău necesar” pentru a vedea limitele lumii, acceptat de sistem cu riscuri, căci „orice om pe care îl pierdem înseamnă dezvelire în fața primejdiei”), neplăcut surprins că cei ca Ion și Alin își spală rufele în tren (aluzie clară la colaborarea cu exilul, dezaprobată de conducerea de partid și de stat). Protagonistul acceptă că acel „tren nenorocit” e casa lui, adică epoca îl conține, dar nu poate iscăli un angajament politic față de un

sistem care, în timp ce Alin „a ieșit”, vrea să-l pună în locul lui, în ramă, ori să-l transforme în „cel care aduce nămol” pentru „femeile care se-nnămolesc”. Injuriile sale devin „nămol de bună calitate” și este preferat de femeile care „se ung cu el pe buci”. Drama scriitorului nevoit să-și petreacă timpul cu căratul nămolului, adică scrisul ocazional, oportun, fără viitor, este surprinsă și într-o altă secvență în care deslușește pericolele ce-l pasc pe artistul care acceptă metamorfoza. Nu l-au convins nici „regenerarea celulelor”, nici „bunăstarea materială”, nici „întinerirea spirituală” care sunt etape ale transformării. E de preferat ca „șarpele casei” daimonul artistic, să stea încolăcit opt ore, producând venin, mulțumit că „lucrează cel puțin în breșa lui”, fiindcă altădată i s-a impus să producă miere și ieșea amară, decât să fie „șarpe boa” (perioadă când a răbdat de foame, căci nu putea alerga în Africa după antilope) sau crocodil. Seria metaforică pe care am enumerat-o explică procesul carierismului impus de regim, cu promisiunea bunăstării materiale și a notorietății. Nu există alternativă. Cine nu se supune, dacă nu pleacă, precum Alin, care și-a scurtat supliciu „ieșind”, trece prin cauza interogatoriului, a „tratamentului.” În actul II, dramaturgul multiplică detaliile care ambiguizează criza pacientului – interogat. Este învinuit că nu distinge realitatea de fantasmagorie, i se verifică originea sănătoasă, i se reproșează concepțiile înrădăcinate, până când acceptă simulacrul de realitate impus de marxism, acea „știință despre deschiderea ochilor”, „tot încheșat”, „monoton” atotputernic peste viitorul a o treime din lume. Ca în distopia orwelliană, operația pe creier se produce, indubitabil: „Ion: Înghit ultima fărâma de nervi.[...]Parcă acum câteva minute m-am născut. Acum, în minutele noastre”. PROFESORUL: Eu te-am făcut om”

Profesorul este unul dintre cei care „citește Iliada și înțelege Odiseea” [50], care se crede genial că a descoperit teoria calmului indus-impus, dar care va impune o practică deviantă pentru gândire, simțire, comportament, viziune, comunicare. El exprimă, în cele două acte ale piesei, ipostaze ale „ingineriei umane” hotărâte de comunism: teoreticianul realismului socialist, care este și activist cultural (actul I), cadristul, securistul (în actul II). Când îi cere lui Ion să semneze un document ca să înceapă aplicarea sugestiei pentru calmare, îi cere, probabil, un raport de călătorie sau poate autobiografia de instituție, care desemna un document pentru uzul intern al birocrăției comuniste, având statut oficial, implicând controlul biografic total asupra agenților sociali implicați în activitatea militantă (obligatoriu, membri de partid!) prin presiunea constrângerii instituționale. Prin redactarea unui astfel de document se realiza un fel de

consacrare, un „pact autobiografic”, individul punându-și viața în slujba partidului.[51]

Tactica sa de a convinge oamenii să se calmeze este de a-i izola să nu se vadă ani de zile om cu om și este similară detenției sau domiciliului impus, restrictiv. Motivul limbilor încurcate și al Babelului comunicațional amintește de noua limbă inventată în romanul lui Orwell pentru suprimarea reprezentărilor bogate, personale, subiective: „o singură limbă, dar diferită bine. Chestia este să le dai oamenilor puțința de a se înțelege greșit”[52]. Demontarea mecanismului logic al comunicării împrumută procedee ionesciene, precum resemantizarea, incoerența, ruptura întrebare-răspuns și semnificant-semnificat, divagația: „După două-trei replici normale, discuția o ia razna. Devine, într-un fel, anormală, apolitică...”[53]

Marin, Alin și Prietenul sunt fațete ale scriitorului în comunism. Alin este exilatul, Ion, rezistentul care „se pune de-a curmezișul”, riscând o călătorie cu mașina de gunoi „nouă”. Soluția ieșirii din starea de izolare, de sub suspiciunea nebuniei a fost pentru Ion „adaptarea la vid” - „complexul cel nou al vieții” - care-i face pe oameni să accepte să țopăie, să-și facă autocritica și dacă nu sunt motive. Formula destăinuită Dorinei / Femeii Necesare seamănă cu un codex al lui Da Vinci, pune într-o schemă logică încifrată, sibilinică, indicii pentru semnificația tuturor pieselor din primul ciclu dramatic: „întâi foc”, după foc - zdup! În apă.[...]Din apă - în aer; era cosmică. Din aer - în vid[...]Soarele marea, aerul, vidul: o curbă a spiralei[...]o buclă a viciului care are în grijă materia.[...]Vidul - ce relaxare absolută!” Adaptarea constă mai întâi a-ți tine răsuflarea, să nu mai simți duhoarea marxismului, „viciul care are în grijă materia” Evaziunea în *apoi*-ul visat este evadarea în distopie, în ficțiunea compensatorie, în ocul în care e „viața de apoi” pentru cei virtuoși, care preferă să moară pentru eternitatea operei. Emisferele lui Magdeburg și tubul lui Torricelli devin metafore pentru călătoria mentală (asocierea cu emisferele cerebrale ferite de presiunea atmosferică nocivă) și pentru creația artistică ce este un fel de barometru al epocii, reflectând presiunile pe care le exercită ea asupra conștiinței artistice: Vidul, golul sunt metafore ale totalitarismului, într-un construct dramatic proiectat ca formă a desconspirării mecanismelor și erorilor utopiei comuniste și ca formă de rezistență la ideologie. Scriitorul alege această „bâiguială” - paragraf ce maschează intenția frondei de sorginte ionesciană, logoree ce distrage atenția lectorului suspicios, camuflând în absurd mesajul criptic prin care avertiza asupra pericolului „gândirii captive”, stăpânite de perversul miraj al ideologiei (Czeslaw Milosz [54]) : „Golul e aici, în dreapta, în stânga capului, a inimii. Golul e în stomac. Și se lasă din ce în ce mai jos...Fobia cosmică e doar un simptom.

Nu să zburăm noi la el, ci să se coboare el la noi. Sfântul Duh a fost un porumbel de vid. Ne va boteza pe toți, iar cei care vor fi ultimii vor fi tot la coadă. În fond, tot aia – primul, ultimul, nu mai contează. Odată adaptat la condiții de vid, îți va fi foarte ușor să te duci unde vrei, să dai peste stele fixe și materiale, și atât de mult rămase în urmă...(…) Se vor găsi în noi organe neștiute, nebănuite, nesperate[...]. Vom trăi – dă, Doamne! – pe baza aceluși curent misterios din noi” transmis, poate prin buric, cu „aspirații” și „divagații”, ambele pozitive.[55]

Finalul ambiguu, cu deconstruiește simbolul casei ca loc de formare a personalității, ca expresie a Eului și a originii sale [56], devine, prin alterarea semantică, un loc al alienării. Atmosfera de salon de nebuni ne incită la speculații cu privire la condiția alienată a omului în totalitarism. Totul pare un joc absurd, iar logica lui nu e lămurită pe deplin nici când apare Alin, îmbrăcat polițist, anunțând solemn, oficial „ora închiderii”, în timp ce naivul Ion își îmbrățișa probabil turnătorul, crezând că e prietenul în care avusese întotdeauna deplină încredere.

Autorul intenționa, oare, prin personajul Marin / Alin, partenerul de divagații al protagonistului, să divulge umilința și mizeriile acceptate de el însuși pentru a avea un „dosar de cadre” corespunzător angajării în postul de redactor? Sau suspiciunea permanentă că e urmărit, trădat, care l-a făcut să aleagă, ca într-o poveste camusiană, „solitar”, nu solidar? Acest personaj-alteritate pare a deveni, în celelalte două variante, pe măsură ce mesajul piesei se maturizează, expresia adaptării la sistem și a scindării care se producea în dinamica socială și la nivelul mentalității, conducând la uniformizare. O mască pe care scriitorul o acceptă din când în când, pentru a subzista. Hâtrului Sorescu nu se poate să-i fi scăpat eroarea de pronunție, niciunul din clișeele ceaușiste cu care acela jignea un întreg popor „prietin” și nici suficiența de „Nilă” a iubitului conducător.

### **Lobotomizarea conștiinței în comunism**

În *Există nervi* rulează un spectacol al vieții neobișnuit, incongruent și neliniștitor. Continuu se modifică liniile, se schimbă determinările, aruncând personajele în plin spectacol absurd. Eroii se pândesc, au secrete, se trag de limbă, sunt duplicitari. „Această zestre intimă, odată divulgată, nu mai are importanță, ca marea vânturată printre degete.” [57]

Tema devierii personalității – individul nu mai este subiect, ci numai obiect în actul formării acesteia – se suprapune rezistenței conștiinței morale și artistice în fața regimului comunist.

Analizii totalitarismului au arătat că valorificarea potențialului individului de către societate este incompletă, iar realizarea personalității se

face în dezacord cu individualitatea. Existențialiștii au valorificat această arie a libertății tangente politicului, Sorescu reluând tema camusian-sartriană a opțiunii și a responsabilității omului de cultură confruntat cu alternativele dictaturii totalitare („Vorba, odată ce ți-a ieșit din gură, aparține societății”). Masca socială, formă de apărare împotriva agresivității sistemului, multiplicată în roluri, depersonalizează; masca devine personalitate. [58]

Formele îngrădirii libertății personale sunt numeroase în *Există nervi*, de la depersonalizarea directă a Locatarului care își pierde statutul de proprietar, la înstrăinare, la degradarea / decăderea fiziologică (boala de stomac) și intelectuală (impunerea modelului de gândire comunistă în locul sistemului axiologic propriu, căci important e „să nu credem în superstiții”).

Realitate bilaterală subiectiv-obiectivă, conștiința arată că individul nu se poate separa de lume, deci conștiința nu poate fi exclusiv subiectivă, tot astfel cum ea nu poate deveni obiectivă în mod absolut; această ambiguitate constituind „structura ontologică a fenomenelor conștiente.”[59] Produs al conștiinței (în mare parte), personalitatea se bazează pe „sistemul persoanei, ca o creație a propriei sale lumi, iar Eu este autorul propriului său personaj” pe scena socială.[60] Așadar ființa conștientă își încorporează un model al lumii „în care sunt dispuse propriile experiențe de care el dispune ca persoană.” Așadar, conștiința înseamnă „actualizare a experienței trăite” sau „conștiința trăirii” și „sistem al persoanei” sau „conștiință de sine”[61] Conștiința înseamnă „o metacunoaștere care-i permite omului să se dedubleze și să vadă dinafară” atât propria persoană, cât și locul său în lume [62] Personajul sorescian se înscrie în această creștere bilaterală a conștiinței speculative, preocupate de ontologia trăirii și participării la mersul lumii. În piesa analizată motive recurente precum mersul (pe roate), nivelul (de trai, de evoluție), drumul care se raportează atât la societate, cât și la individ, care se raportează, și aici și în celelalte piese la matricea labirintică.

Pentru Locatarul sorescian, a stăpâni casa echivalează cu formarea și (auto)controlul laturilor personalității și a conștiinței de către un Eu conștient de sine, dezvoltat prin dobândirea unei tot mai mari libertăți în judecățile proprii, în dezvoltarea calităților cu care natura umană a fost înzestrată, în activitatea creatoare conștientă. A fi în propria casă, implică echilibrul interior, a o părăsi - scindare a personalității și a conștiinței. Psihologii vorbesc de un „organism / aparat psihic” ce „se suprapune organismului vital, pe care îl prelungește și îl depășește”[63]. Psihicul este astfel organizat și ierarhizat încât sensul creșterii (obsesia lui Ion)

mobilizează acest corp psihic în sensul devenirii conștiente a ființei. Personalitatea începe cu libertatea, continuă cu valorile umane și se dezvoltă pe componentele: socială, civică, juridică, artistică. Ion este profesor, altfel decât Profesorul, dar oricând un astfel de profesor colaborator, după cum s-a văzut în cazul lui Alin (Prietenul). E cucerit de prietenia totală și atent la datoriile de gazdă, corect ca cetățean (plătește chirie), prudent dar și deschis în relațiile cu convivi. Rezistentul, ipostază socială, se manifestă în adaptarea minimă la schimbări, expresie a unei gândiri dialectice sau duplicitare, a „gândirii captive” În primul act, cei doi prieteni sunt învinuiți de cârtire și împotrivire, ceea ce ar reprezenta o implicare a aspectului juridic, opoziția față de persoana ce reprezintă sistemul devenind dominantă în actul al II-lea imaginat ca interogatoriu al unui disident / opozant.

În variantele piesei, contradicția dintre individ, care este unic și individualitate (particularul), se reflectă în evoluția numelor. Prima variantă precedă confruntarea conștientă cu sistemul, Ion și Marin / Ion și Alin ieșind înfrânți, uniformizați ca după un experiment eșuat. Ion devine Locatarul, un chiriaș, ocupantul oarecare al unui spațiu controlat, pierzând atributul de posesor al bunurilor și destinului. Instituția socială a „omului nou” îl face pe individ unidimensional, reducându-l la un rol social pe care-l cere îndeplinit, știrbindu-i astfel individualitatea, dezindividualizându-l și reducându-i șansa de a îndeplini și alte activități care îl împlinesc pe plan profesional și artistic sau lăsând neexploatate calitățile avute.[64] Cum particularul e conținut în unic, „ el putând exista real numai în și prin unic, mai bogat în conținut decât unicul, pentru că implică și cultura [65], Locatarul trebuie să-și activeze instincte de apărare și adoptă comportamentul adaptativ, duplicitar, prudența, acceptarea aparenței fără convingere doar pentru a-și păstra ceva pentru sine (formula de creație, concepția asupra artei reprezentate prin simboluri ca acele, balconul).

Seriile de opoziții biologic-social (femeia-tovarășă, nu amantă), trup-spirit, trup-suflet, biologic-cultural, alimentează contradicții în spațiul psihicului. În cazul Profesorului, personalitatea învinge individul, ipostază din care nu se întrevede numai vaga compasiune față de „bolnavul” pe care nu-l poate trezi brusc la realitate, alimentându-i iluzia. Individul care învinge personalitatea, adică trădătorul este Alin.

Sociologic vorbind, ceaușismul a alimentat și contradicția dintre individualitate și personalitate, în sensul supra- sau subevaluării unor calități Locatarul crede naiv în prietenia (absolută) a lui Alin,



supraevaluându-i altruismul și sinceritatea. Pe de altă parte, aceeași contradicție se manifestă atunci când Locatarul rămâne surprins de „calitățile” de disimulare ale prietenului său turnător. Personalitatea artistică a individului, acoperită și sufocată de roluri impuse nu mai are caracterul pulsator în istorie; după dispariția individului, societatea face personalitatea să pulseze prin prețuirea operei.

Personajele soresciene sunt „fațete ale unui eu original”. Locatarul este, după Romulus Diaconescu, „un inadapdat social de tip predestinat”, „un om de prisos al unei epoci totalitare” [66], supus nu doar la agresiunea socială, de a primi în casă niște străini, ci profund, în subconștient, căci casa este echivalentul psihanalitic al spațiului lăuntric. Important este că în indicațiile scenice se menționează existența balconului, care trebuie sugerat cumva, fiindcă e „alegoric, supapa deschiderii toxinelor metafizice, eliberare de angoase” [67]: „ e ca și când ai avea ieșire la mare[...]și ieșirea asta te eliberează de presiunea celor patru pereți, devii mai calm, mai visător, poți fuma o țigară, digestia lucrează și ea ca pe roate...Și aproape că ești fericit.”

Casa este spațiul individual raportabil la instinctul posesiunii, al proprietății, dar esențial și în simbolistica sufletului, ca simbol al identității personale, subiective, a ipseității. A locui înseamnă a poseda un univers propriu, reculegere în Sine, armonie și intimitate. A avea o locuință implică și disponibilitatea de gazdă, deschiderea spre oaspeți, deci satisfacerea condiției alterității. Casa cu balcon presupune condiția deschiderii culturale. Balconul este un bun ce „reprezintă încununarea unor sudori vărsate” de „generații după generații care s-au jertfit pentru această fericire a ta” Cultura este catalizatorul schimbării, al mișcării, este entropică, în timp ce ideologia totalitară este entalpică, inertă, implică minimum de energie.[68]

În acord cu convențiile teatrului absurd, intrarea Profesorului, trăgând după el geamantanul-cutie a Pandorei – un fel de intrigă dispersată – corespunde invaziei devastatoare a absurdului/ politicului în cotidianul familial, în spațiul intimității, dar și în toate nivelurile conștiinței, producând „însingurarea individului” și o „veselă alienare” [69] Mircea Ghițulescu sublinia ideea că prin motivul vieții ca tren [70] crește ambiguitatea la nivelul mesajului, dar și al construcției personajelor. Casa alunecă în derizoriu, devine locul alienării – casa de nebuni, că te întrebi cine sunt, de fapt, eroii: locatari sau călători, raționali sau naivi, normali sau psihotici? Vagonul de tren, cronotop care amintește de călătorie, deci mobilitate, adaptabilitate, curs al schimbării, simbolizează în piesă abuzurile sistemelor totalitare și este un fel de Hotel „Lux” din scrierea

semnată cu pseudonimul Ypsilon, care prezintă tribulațiile unor revoluționari de profesie și psihologia terorii moscovite. „Teroarea a făcut din cei «curați» și cei «cu pete», deopotrivă, niște sălbatici primitivi. Ei luptau pentru a-și salva viața, prieten denunțându-și prietenul, soțul denunțându-și soția, soția denunțându-și soțul, tatăl denunțându-și fiul și fiul denunțându-și tatăl.”[71] Aglomerația și atmosfera din „compartiment” amintesc de piesa lui Tadeusz Rozewicz, *Sporirea populației*: „un compartiment,. Șase călători. Toată lumea e politicoasă. Apoi mai vin doi în compartiment... Lumea e ceva mai înghesuită. Mai vin zece... Începe nervozitatea... Stau într-un picior, cocoțați... la urmă tot mai intră douăzeci. Țipete, bătăi... Și tot mai intră...”[72]

Într-un secol de suprasolicitare nervoasă, profesorul neurolog ce crede că oamenii devin stresați datorită ignoranței, afirmă că prin (auto)sugestie pot deveni „atleți ai calmului”, pentru că oamenii funcționează „pe bază de iluzii optice”. Apariția Profesorului care vrea să impună teza că nu există nervi, invadând casa lui Ion, pe care-l convinge că află într-un vagon, înseamnă instalarea anormalului. Nu mai raționează corect, confundă fizica și metafizica, adică „ajungerea cu devenirea”, observă Romulus Diaconescu[73], impune un program dictatorial de calmare celor doi, Locatarul și Prietenul, care mărturisesc că, printre atâtea boli ale secolului, este și eurastenia. Tensiunea crește când apar și cele două femei, care confundă casa cu o gară, discuțiile intrând în absurd prin aglomerarea de informații despre vid, chiromanție, spaimă.

Profesorul este „un securist mascat”, care strânge informații, notează totul și întreabă: „mai aveți ceva de ...declarat?”. Constată ca autobiografia locatarului este „cam putredă”, fiindcă există plângeri de... bigamie.

Trădarea Prietenului este explicabilă prin psihologia presiunii totalitare : „Avem și noi nevoie să mai plecăm din când în când. Să mai vedem lumea.” Derrida identifică originile totalitarismului în reflexul de apărare contra „străinului celui mai intim”, reacția de spaimă în fața fantomei (asociază metaforic, fantoma lui Hamlet), și cea de apărare a „vieții confiscate”[74]

Vorbitul de-a-ndoaselea e un risc de bufon (e crezut nebun), ce-i permite Locatarului să deșurubeze „robinetul” gândirii libere; spală batiste prietenilor, adică vorbește fățiș, căci „e mare lucru să n-ai nicio abținere, când stai la taifas cu cineva”. El își menține luciditatea, simțurile ascuțite, e pregătit să fie luat prin surprindere.

Știind că românii nu au un comic pur, că râsul lor dă în plâns, dramaturgul Marin Sorescu exersează procedeul „unirii contrastelor” -

comicul și tragicul – fiindcă doar cu „o mică schimbare de unghi faci extremele să-și spargă capul”[75] „Explorând zona dintre subconștient și conștient, real și posibil, posibil și fantastic, piesa nu trebuie luată ca o dramă a limbajului, avertiza scriitorul. Drama pe care am vrut s-o pun în ea este o dramă a faptelor, care câteodată pot întrece toate aceste margini” – afirma autorul despre *Există nervi* [76], piesă în care a probat „în ce măsură pot stăpâni dialogul; și, apoi, cum prin această nouă modalitate pentru mine, omul pus să vorbească își poate trăda adevăratele gânduri, frământări, obsesii.”

Doctorii sistemului i-au recomandat lui Ion patruzeci de zile și patruzeci de nopți de calm, postul lui Iisus în pustiu devenind leacul și formula pregătitoare a unei evoluții spirituale, confiscate de comunism. Acest simbolism religios destul de redus în această piesă (absurdul creează un teatru al deriziunii, ce respinge, în general, simbolurile religioase), inserat în contexte plurisemantice, este relevant pentru un traseu soteriologic ce se construiește pe parcursul tuturor pieselor, dar mai ales pentru asocierea totalitarismului cu modelul religios, pe care o releva Eugen Negrici, într-un important studiu critic. [77]

Deși afirmă că nu era interesat de drama limbajului în comunism, dramaturgul care făcuse lectura nuanțată a limbajului ionescian, studia efectele devierii semantice practicate în comunism de către diferite categorii de vorbitori. Limba de lemn, cu limitările sale formale și semantice, cu epurări, contaminări și resemantizări este forma gravă a alienării comunicării. Dramaturgul îi contrapune un limbaj artistic viu, nuanțat, expresiv și ambiguu, cu dublu tăiș, necesar teatrului cu mesaj subversiv și subliminal pe care l-a inițiat ca formulă dramaturgică. Reușita stilistică a ambiguității în această piesă ne pune în situația să-i dăm crezare lui Virgil Nemoianu care afirma într-un interviu că “cenzura rafinează stilul, precum duelul, bunele maniere.”[78]

Ambiguitatea, calitatea stilistică și fenomenul cu cea mai mare variabilitate, care deschide o serie alternativă de conotații posibile, devine la Marin Sorescu matricea unei amprente stilistice inconfundabile. Piese pline de „fitile”, „șopârle” stimulau receptivitatea crescută a publicului față de resursele limbii vii, influențându-l să ironizeze și să respingă limbajul ideologizant găunos. Invenția lexicală soresciană făcea deliciul actorilor, care se străduiau să joace contextele, ceea ce e scris printre rânduri.

Radiografiată prin filtrul comunicării subliminale și ambigue, piesa ilustrează tipuri de ambiguitate dintre cele analizate de William Empson într-un studiu de referință despre ambiguitate [79]: semantică, lexicală,

sintactică, referențială. Modelul structuralist specific anilor '60-'70 analizat de Ion Coteanu și numit „ambiguitatea dirijată”[80] stă la baza „metodei” de semnificare soresciene. Fie că la să cititorul să aleagă între denotație și conotație, fie că îi oferă coduri conotative multiple prin folosirea alegoriei, parabolei, metaforei, ambiguitatea este, în textul sorescian, un act deliberat, formă de deviere de la uzul comun, element constitutiv al literarității.[81]

Forța expresiei soresciene rezidă în folosirea abilită a polisemantismului, a semnificațiilor alternative, a contradicțiilor de termeni. Dramaturgul combină cu abilitate semnificații neconcordanțe sau exprimă, prin asociații inedite simultaneitatea semnificațiilor unor locuțiuni și a unor termeni polisemantici. Cele mai interesante jocuri de forme și sensuri apar în enunțări criptice cu aparențe argotice. Un prieten „scotea limba la clopote și bătea în ea cu niște ciocănele de țambal”. Cuvântul „secolul” e resemantizat: epoca ceaușistă. „Acele cu gămălie” se asociază cu ironia și parodia.

Discuția despre nivelul mării „alunecă” spre omonimul „nivel de trai” care preia sememele, inclusiv cele corespunzătoare punctelor de suspensie: „Așa zisul-nivel...” Până și un banal „ceai de *cozi* de...” contribuie la o listă prohibită: *groapă, beci, întuneric, plasă, ramă, gol*. Regrupările de enunțuri în sfera polisemantismului verbului „a merge” și adaosul de truisme și tautologii sunt geniale: „merge și eu cu dumneavoastră”, „noi nu mergem nicăieri”, „mergem și noi încotro merge toată lumea”, „cum să nu mergem nicăieri, noi mergem înainte”, „eu nu merg decât câteva stații”, „auzi, voia să meargă cu casa ta până la...”

Transferul semantic de la un simbol la celălalt permite reinvestirea termenilor în cazul motivelor centrale – casă și tren. Viața în comunism e persiflată și e prezentată în latura ei inconsistentă, instabilă, prin devieri și acumulări semantice din registrul colocvial și prin amfibolie[82]: „ION: Viața rezolvă pe rupte. // ALIN: E nouă.// ION: E ca și nouă.// ION. Ține la tăvăleală.//ION. De-aia am și luat-o.// PROFESORUL: E o viață bună.// ION: Mda, merge, merge...”[83]

„Logica de fier” a comunismului implică ambiguitatea prin ironie și cinism. „Logică” presupune clișeizare, sofisme, „rețete” de gândire și comportament, „fier” aduce în clișeu folosit sensuri suplimentare, avertizează asupra inflexibilității și similitudinii noii realități cu o alta, tot totalitară; „fier” exprimă metonimic și „armă”. Resemantizat, adjectivul din „viața e complexă” devine, prin conversiune, consecința devierii de la natură, de la firesc. „complexul cel nou al vieții”.

Ambiguitatea referențială își are originea în absurdul ionescian. Personajele sunt confuze sau duplicitate, vorbesc despre au referent și fiecare înțelege ce vrea (autorul).

Se includ în această arie atât confuzia „fericită” a personajului Ion, care se lasă convins că trăiește în tren, urmată de recunoașterea, de către Profesor, a minciunii, dar și confuzia întreținută de autor – e casă, ori tren, e casă normală sau ospiciu – care nu își explicitează pe parcursul operei intenția ironică, mizând pe coexistența înțeleșurilor, provoacă nedumerirea și confuzia în receptare.

Numele generice ale personajelor, deictice vagi, neclare, generale sunt tot forme ale ambiguității referențiale, menținând contrastul dintre intenția comunicată de autor și semnificația realizată de cititor (a se vedea diversitatea interpretărilor simbolurilor și a mesajului)

Sorescu reinvie procedeul agudezei / „conceptului” / „poantei”, ca predecesorii săi, Anton Pann și George Topîrceanu, mînuitori ai „vorbei de duh”, ai cuvîntului ascuțit. „Faza culminantă” a „ideii pătrunzătoare” [84] în epigrame, agudeza este usturătoare ca procedeu de demascare a agresiunii ideologice. În *Există nervi* se definesc paralel două „teorii” cu conținut ideologic, cu aparențe „științifice”. Una este a Profesorului care-i convinge pe ceilalți că se poate obține oricînd calmul, de la sugestie, la autosugestie și din nou la sugestie. Același tip de asociații face și Ion, care are și el o teorie „geometrizată” a adaptării la aer și la vid, un fel de proiect cosmologic în care se redimensionează rolul elementelor primordiale: focul, apa, aerul, vidul, cosmicul.

Devierea contextuală prin echivoc, prin aluzie, în sofisme sunt folosite aproape sibilinic în teoria „adaptării la vid”, prin corespondențele metonimice inedite dintre limbajul comun și cel științific: emisferile din Magdeburg – emisfere cerebrale și Tubul lui Torricelli – (auto)controlul presiunii exterioare asupra individului.

Raportul superstiție-prejudecată este de analogie când esența comunismului este definită „gol” și este asociată cu paradoxul „Sfântul Duh a fost un porumbel de vid” Sorescu a deconstruit simboluri religioase ca strategie de încriptare a mesajului politic și de diversiune, făcându-l pe lectorul inabil să se concentreze pe „tratamentul” parodic, scăpându-i mesajul subliminal al parabolei, alegoriei, metaforei.

Clișeele de gândire și exprimare sunt desconspirate, arătându-li-se încremenirea, parțialitatea, simplismul, schimbarea proporțiilor, repetitivitatea, caracterul nerelevant. Cum un „clișeu se leagă de prejudecată prin trăsătura lui distinctivă care este «încremenirea», de loc comun prin ideea de «tocire, frecventă utilizare» și de *poncif* prin sensul de «convenție,

lipsă de originalitate»”[85], devierea este gravă, producând așa-numita limbă de lemn, golită de autenticitatea comunicării. Folosirea frecventă semnaleză presiunea ideologicului asupra limbii, iar recuperarea lor în parodie este element neomodernist și postmodernist. În zona clișeeilor și a locurilor comune amintim, de exemplu, discuția despre rolul sexului și al femeii („Femeia e o sfântă”), subiecte tabu în comunism [86]. Sistemul de gândire comunist este unul cu numeroase prejudecăți, de exemplu, ideile imputate scriitorilor: în călătorii, își spală rufele în tren ( critică realitățile regimului), cred în superstiții (mistică, filosofie, religie), cântec în grup etc.

Paradoxul, artificiu de limbaj din seria figurilor reflecției, este la Marin Sorescu un fel de prestidigitație lingvistică, deoarece relațiile de opoziție și contradicțiile conținute, excluzându-se reciproc, „uimesc prin cel mai surprinzător acord, generând cel mai adevărat, cel mai profund, cel mai intens înțeles.” [87] Paradoxul sorescian ar merita un studiu distinct pentru că acoperă o arie tematică amplă și pentru că ocupă o poziție privilegiată atât în mișcarea paradoxică neomodernistă, cât și în filonul creat la revista *Ramuri*. [88] În *Există nervi*, paradoxurile politice se întâlnesc cu cele religioase și cu cele morale, compromițând rigorismul și schematismul dialecticii, metodă pe care comunismul o considera infailibilă: „Stăm aici, dar mergem înainte”. „Neg existența nervilor”, „Neg existența creierului”, „Prietenul e ca un paratrăsnet”, „Extirparea nervilor populației cere prudentă”, „Sfântul Duh a fost un porumbel de vid” etc.

În sistemul tropilor sorescieni figurile intră în modul de exprimare colocvial, pitoresc, în relații inedite, surprinzătoare, metonimia și metafora fiind spectaculoase, inepuizabile. Sudoarea generațiilor este o metonimie a efectului pentru efort, sacrificiu și suferință. Balcoanele, exprimând metaforic relația om-lume și condiția libertății devin astfel un bun cultural. Scrisul, reprezentat prin metonimia „pană” devine deviat prin asocierea cu omonimul ce numește o bucată de lemn pentru despicat bușteni. Metafora configurată (instrument pentru desființarea celor robuști, cu talent) aparține unei constelații simbolice a turnătorului. Profesorul are în geamantan și alte obiecte ale ariei supravegherii și intimidării: material izolant, o perie de ghete, o armonică.

Frapează, la Marin Sorescu, expresivitatea înlocuirii semnificantului pe baza unei substituții metonimice în enunțuri caracteristice exprimării esopice ce exprimă indignarea pentru distrugerea sau ignorarea valorilor: „Porcii” au rămat / au mâncat statuia. Sinecdoca ordonează raportul particular-general în numele generice ale personajelor: Locatarul, Profesorul, Prietenul. Oamenii constată că li s-au ridicat lingurile din casă

(„după ce că se scumpește și grâul”) de către o lingură-șef, ce coordonează activitatea unor linguri venite cu o farfurie zburătoare apterizată pe acoperiș și nu se știe dacă e „șefa” sau „șeful”. Metafora *in absentia* ochește direct ținta politică și în teoria despre adaptarea la vid.

Asociația prin contiguitate și cea prin comparație reordonează „contractul” semantic al denotației. Pentru a defini procesele de alterare a conștiinței și personalității în comunism, dramaturgul-poet își caută termenii în cele mai variate domenii științifice, intersectând în mod uluitor câmpuri semantice aparent incompatibile, ale concretului și abstractului. Orizontul, întinericul se compun din linii care de intersectează, „adaptarea la aer a avut o linie ascendentă , a atins un punct culminant, și urmează firesc panta. Când comparația este reflex al atitudinii de frondă apar trimiterile la prozaic, fie în sensul derizoriului, fie înobilarea prozaicului (lingurile s-au lansat în zbor cosmic)

Topica este impusă de intenția stilistică, dislocările „acoperind” enunțările „fitiliste”. Teoria lui Ion, cu elipse, dislocări, paralelisme enumerative este o mostră de exprimare esopică și subversivă: „ION: După foc - zdup! În apă.[...]Din apă - în aer;[...]din aer - în vid.[...]Soarele, marea, aerul, vidul : o curbă a spiralei. (*Aspru*) O buclă a viciului care are în grijă materia”

Coexistența registrelor burlesc, tragic, comic, patetic face ca această comedie să devină o tragedie a limitei omenesti, a zădărniceii, a brutalității istoriei mincinoase.

Contaminarea, suprapunerea și aglutinarea simbolurilor în cronotop sunt procedee de ambiguizare specifice în piesele soresciene: casa / camera - vagon (Există nervi), peștele - burta - labirintul (Iona), coșciugul - arcă (Matca), copacul - catarg - cruce în Pluta Meduzei, casa - evantai, cușca - palat dinastic (Răceala), ringul - teatru istoric etc. Ele conotează închiderea în sine, în istorie, în totalitarism, cu excepția copacului pe care se cațără unul dintre inși, înțelegând că aparține, de fapt, tot unei lumi autarhice. Simbolurile soresciene au capacitate multiplă de semnificare a conținuturilor latente, parcă inepuizabile (spirala, casa).

Alegoria, „figură perifrastică prin care se desemnează cele două planuri a căror interdependență se păstrează, alegoria soresciană este o figură de extensie sintagmatică”, „schimbă fenomenul în noțiune, iar noțiunea într-o imagine”, ideea „rămânând activă la infinit și niciodată accesibilă în totalitate” [89]. În piesă, analogiile călătorie - viață, discurs explicativ - interogatoriu se concentrează în imaginea ambiguă a casei - vagon, locuită de pacienți ai istoriei.

Dintre figurile dialogice, interogația este „viermele” pătruns în conștiința expropriării spirituale în totalitarism: „Ce sunt părinții dumitale?”, „Mergem În vid? Amețim!”

Ținând seama de faptul că cenzura a exercitat asupra scriitorului „o presiune imensă, ubicuă și continuă” similară unui „exercițiu feudal de vasalitate” [90], trebuie să subliniem ideea că nenumăratele moduri de înșelare a vigilenței cenzurii enumerate de Vasile Andru și Dan Lungu, doi analiști ai subversivității în literatura șaizecistă se regăsesc în inventarul sorescian, de la „codurile aluzive”, însușite cu ușurință de public, la încifrarea mesajului cu „șopârle”, „fitile”, prin utilizarea cuvintelor care evocă realități cotidiene sau politice și culturale blamabile (*coadă, gol, șefa, șeful* etc). „Scrisul printre rânduri”, „sintagma enigmatică”, procedeele esopice precum alegoria, parabola, distopia, decorul exotic, „deghizările spațio-temporale”, discursul ambiguu, procedeele criptografice ca transformarea și reintroducerea cuvintelor eliminate la cenzură în noi contexte, paragrafele de sacrificiu, cu idei insignifiante care ascundeau afirmațiile care se doreau comunicate, paratextele elogiative pentru realități blamabile, prefețele și mesajele paratextuale „de acoperire”, alternarea și „manipularea egocentrică a registrelor și repertoarelor”, genul sapiențial etc. [91] fac din Marin Sorescu, de la prima piesă pe care a scris-o, un inițiator al literaturii subversive, rezistente la totalitarismul comunist.

#### NOTE:

- [1]. Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol. 1, *Glose*, Editura Scrisul Românesc, 1991, p. 151.
- [2]. Autorul a făcut această precizare într-un interviu acordat lui Valentin Silvestru, publicat în „România literară”, nr.7, din 1986, reprodus în Marin Sorescu, *Opere*, vol. V, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, cu titlul *Temele vitale ale teatrului*, p. 1154. Vezi și prefața Sorinei Sorescu la Marin Sorescu, *Teatru I*, Grup Editorial Art, București, 2006.
- [3]. Smaranda Jelescu, „Carnet de lucru”, în *Scânteia Tineretului*, 29 iulie 1967, în Marin Sorescu, *Opere*, V *Publicistică*, ed. cit., p. 884-885.
- [4]. Valentin Silvestru, „Temele vitale ale teatrului”, în *România literară*, nr. 7, 13 februarie 1986, p. 4-5, *apud* Marin Sorescu, *Opere*, V. *Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 1159.
- [5]. Marin Sorescu, *Opere*, III, *Teatru*, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, București, 2003, p. 1369.
- [6]. Marin Sorescu, *Ieșirea prin cer. Teatru comentat*. Editura Eminescu, București, 1984.



- [7]. Marian Popescu, „O descoperire dramaturgică: Există nervi!”, în Marin Sorescu, *Leșirea prin cer. Teatru comentat*. Editura Eminescu, București, 1984, p. 249.
- [8]. Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, București, 2003, p. 1369; „(..) în fața stihilor oarbe trebuie să îți ochii deschiși: să-ți păstrezi luciditatea și demnitatea; să nu te împaci cu spaima și iraționalul. Să dai un sens existenței.” Ultimele cuvinte ale acestei replici finale sunt: „E pace! E încă pace ! Ce bine că nu pot dormi. Eu încă nu pot să dorm!” Nicolae Petre Vrânceanu, „Carnet teatral: premieră la Craiova, cu un spectacol de Marin Sorescu”, în *Ramuri*, nr. 3, 2007, <http://revistaramuri.ro/index.php?id=78&editie=8>
- [9]. Maria-Luiza Cristescu, „Poeții despre ei înșiși și despre poezia contemporană”, în *Gazeta literară*, nr. 4, 26 ianuarie 1967, p. 9, în Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, ed. cit., p. 876.
- [10]. Marin Sorescu, *Opere, III, Teatru*, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, București, 2003, p. 1369.
- [11]. Marin Sorescu, *Jurnal (1981-1982)*, în Marin Sorescu, *Opere, IV. Publicistică*, ed. cit., pp. 1288-1289.
- [12]. Marin Sorescu, *Jurnal (1981-1982)*, în Marin Sorescu, *Opere, IV. Publicistică*, ed. cit., p. 1294
- [13]. Mircea Cornișteanu, „Sorescu și eu”, în *Familia*, nr. 12, decembrie 1998, p. 70-71.
- [14]. Marin Sorescu, *Jurnal (1981-1982)*, în Marin Sorescu, *Opere, IV. Publicistică*, ed. cit., p. 1295. La Craiova, piesa nu s-a mai jucat decât în 2007. Vezi Nicolae Petre Vrânceanu, „Carnet teatral: premieră la Craiova, cu un spectacol de Marin Sorescu”, în *Ramuri*, nr. 3, 2007, <http://revistaramuri.ro/index.php?id=78&editie=8>
- [15]. Alexandru Fireșcu, apud Maria Ionică, *Marin Sorescu. Un eu creator în ipostaze daimonice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005, p. 184.
- [16]. Dinu Kivu, *Există nervi*, de Marin Sorescu, în *Teatrul*, nr. 3, martie 1982, <http://www.cimec.ro/teatre/revista/1982/Nr.3.anul.XXVII.martie.1982/originalimages/16814.1982.03.pag052-pag053.jpg>. Din cronică reiese că regizorul a folosit în prolog un colaj din poeziile lui Sorescu. După ce a impus atmosfera de teroare, Profesorul a fost ucis de personajele revoltate.
- [17]. Nicolae Manolescu o consideră „ionesciană” prin „dezintegrarea limbajului”. Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1030, 1031.
- [18]. Eugen Simion vorbește despre o temă comună poeziei și teatrului sorescian – absurdul în viața de toate zilele, alimentând un conflict spiritul rațional și realitatea care fabrică neîncetat irealități. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, 1878, p. 311.
- [19]. Marian Popescu o integrează în „zodia comicului absurd”. Marian Popescu, „O descoperire dramaturgică: Există nervi!”, în Marin Sorescu, *Leșirea prin cer*, ed. cit., p. 246.

- [20]. Marian Popescu, „O descoperire dramaturgică: Există nervii”, în Marin Sorescu, *leșirea prin cer*, ed. cit., p. 248.
- [21]. Marian Popa, *Dicționar de literatură română contemporană*, Editura Albatros, București, 1977, p. 525.
- [22]. Ion Cocora, „Marin Sorescu. *Pluta Meduzei*”, *Tribuna*, nr. 19/ 8 mai 1980, p. 4.
- [23]. Radu Popescu, *România liberă*, 6 iulie 1981, apud M. Ionică, *op. cit.*, p. 162.
- [24]. Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, p. 236-237.
- [25]. Romulus Diaconescu, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2001, p. 176.
- [26]. Michaela Michailov, „Calmul din nervi”, în „Observator cultural”, nr. 49, ianuarie 2001, [http://www.observatorcultural.ro/Calmul-din-nervi\\*articleID 3803-articles details.html](http://www.observatorcultural.ro/Calmul-din-nervi*articleID%203803-articles%20details.html), cronică despre spectacolul din 2001 de la Teatrul „Bulandra”, în regia lui Șerban Puiu; Nicolae Petre Vrânceanu, „Carnet teatral: premieră la Caiova, cu un spectacol de Marin Sorescu”, în *Ramuri*, nr. 3, 2007, <http://revistaramuri.ro/index.php?id=78&editie=8>; Cristina Rusiecki, „Securiști cu vedere la geam”, în *Adevărul literar și artistic*, nr. 864 / 28 martie 2007, <http://www.romaniaculturala.ro/articole.php?categorie=teatru&arhiva=1&p=2>
- [27]. Cartea lui Toffler, apăsarea în Occident în 1970. Este frapantă constatarea că Sorescu și el intuiește consecințele nefaste ale aplicării unor modele de dezvoltare a societății și a individului într-un timp prea scurt. Alvin Toffler, *Șocol viitorului*, traducere de Leontina Moga și Gabriela Mantu, prefață de Silviu Brucan, Editura Politică, București, 1973.
- [28]. „La noi și publicul și factorii de răspundere din teatru trebuie să se obișnuiască azi cu acel teatru care pune probleme, în funcție de o dialectică a dramaturgiei” Nu poți să vii pe scenă cu simple expuneri de motive, cu scheme prefabricate, deci plicticoase. Trebuie să cauți, să inovezi, chiar atunci când aceste căutări par unora cam îndrăznețe. Nu se mai poate face teatru fără îndrăzneală” Dinu Flămând, „Să ne întoarcem din stele pe pământ și de pe tot globul în satul nostru”, în *Viața studențească*, februarie 1978, apud Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, ed. cit., p. 999.
- [29]. În 2001, s-a creat « arcul cultural » peste timp, piesa a fost jucată acolo unde fusese interzisă în comunism, adică la Bulandra, în 2009, cu o distribuție excepțională și la Craiova, unde Mircea Cornișteanu, director al Naționalului craiovean, a spălat rușinea urbei în fața memoriei lui Sorescu.
- [30]. Marin Sorescu, „Mâncăm absurd cu pâine”, postfață la Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol 2, *Exerciții de luciditate*, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 308.
- [31]. Krishan Kumar, *Utopianismul*, traducere de Felix-Gabriel Lefter și Dan Pavelescu, Editura DU Style, București, 1998, p. 96.

- [32]. Krishan Kumar, op. cit., p. 109.
- [33]. Jean-Jacques Wünenburger, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001, pp. 27-28
- [34]. Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, postfață de Dumitru Radulian, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 280.
- [35]. G. Sorescu, *Marin Sorescu în scrisori de familie*, Editura Autograf MJM, Craiova, 2008, pp. 97,99, 100.
- [36]. Mircea Malița, *Zece mii de culturi, o singură civilizație*, Editura Nemira, 1998, p. 101-107.
- [37]. După confruntări cu sistemul de cenzură și represiv, Sorescu a constatat că „teatrul contemporan e un Ianus cu două fețe. Una îți zâmbeste în față și alta îți dă un șut.[...]Nu mai combat în teatru” Marin Sorescu, „Mărturisiri teatrale de bunăvoie” – răspuns la ancheta „Probleme actuale ale literaturii dramatice”, în *România literară*, nr. 7, 16 februarie 1978, p. 4., apud Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005, p. 1001.
- [38]. Citatele, cu excepția celor care au o altă ediție indicată în note, sunt după volumul Marin Sorescu, *Teatru, I. Setea muntelui de sare*, Grupul Editorial Art, București, 2006. Aici, p. 151.
- [39]. Marin Sorescu, *Teatru I*, ed. cit, p. 149.
- [40]. Ion D. Sîrbu, *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol. 2, *Exerciții de luciditate*, Editura Scrisul Românesc, 1993, p. 310.
- [41]. Ioana Pârvulescu, *Prejudecăți literare*, Editura Univers, București, 1999, p. 96.
- [42]. Ioana Pârvulescu, *ibidem*.
- [43]. *Idem*, p. 103.
- [44]. *Idem*, p. 89 (scrisoarea din 7 septembrie 1961) și p. 111.
- [45]. G. Sorescu, *Marin Sorescu în scrisori de familie*, Editura Autograf MJM, Craiova, 2008, p. 113-114.
- [46]. Sorescu a citit în 1972, la Iowa, *Primul cerc*, de Soljenițin, o altă carte anticomunistă celebră. Marin Sorescu, *Jurnal american*, în Marin Sorescu., *Opere. IV. Publicistică*, ed. cit, p. 1972.
- [47]. Numele scriitorului american de origine rusă este dat ca exemplu de responsabilitatea a cuvântului scris, care duce la o literatură mare, „nu prin tămâieri, băjbâieli și plagiat”. Cătălin Mamali, „Literatura și știința formează o singură metaforă”, interviu cu Marin Sorescu în *Viața Românească*, nr, 10, octombrie 1987, în Marin Sorescu., *Opere. V. Publicistică*, ed. cit, p. 1219.
- [48]. Expresie folosită de Vladimir Streinu care anticipa, cu această expresie, rezistența la comunism a liricii soresciene. Vladimir Streinu, *Versificatia modernă*, Editura pentru Literatură, București, 1966.
- [49]. Vezi contribuțiile Veronicăi Buta la analiza ironiei specifice generației șaizeciste și lui Marin Sorescu. Veronica Buta, „Formele poetice ale ironiei”, rezumatul tezei de doctorat, conducător științific prof. univ. dr.

- Alexandru Cistelean, Universitatea „Petru Maior” Târgu-Mureș, 2011, [www.upm.ro/scoala.../Veronica.Buta.UPM.Rezumat.teza.doctorat.pdf](http://www.upm.ro/scoala.../Veronica.Buta.UPM.Rezumat.teza.doctorat.pdf), Veronica Buta, “Decriptarea ironiei sau despre ambiguitate și niveluri interpretative”, [http://www.upm.ro/ci/volCCI\\_I/Pages%20from%20Vol%20CCI\\_I-49.pdf](http://www.upm.ro/ci/volCCI_I/Pages%20from%20Vol%20CCI_I-49.pdf)
- [50]. Maria-Luiza Cristescu, “Poeții despre ei înșiși și despre poezia contemporană”, în „Gazeta literară”, nr. 4, 26 ianuarie 1967, p. 9, în Marin Sorescu, *Opere, V. Publicistică*, ed. cit., p. 879.
- [51]. Marius Oprea, op. cit. p. 52.
- [52]. Marin Sorescu, *Teatru I*, ed. cit., p. 158.
- [53]. Marin Sorescu, *Teatru I*, ed. cit., p. 160.
- [54]. Czesław Miłosz, *Gândirea captivă*, traducere de Constantin Geambașu, Editura Humanitas, București, 2008.
- [55]. Marin Sorescu, *Teatru I*, ed. cit., p. 168-169.
- [56]. Hans Biederman, *Dicționar de simboluri*, vol.1, Editura Saeculum I.O., București, 2002.
- [57]. Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, p. 50, [http://www.bjt.ro/bv/ScritoriBanateni/BERCEA\\_Livius-Petru/Bercea\\_Iesirea.pdf](http://www.bjt.ro/bv/ScritoriBanateni/BERCEA_Livius-Petru/Bercea_Iesirea.pdf)
- [58]. Jeliu Jelev, *Omul și ipostazele personalității sale*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 1995, traducere din limba bulgară și note de Tiberiu Iovan, p. 71, 67-68
- [59]. Henry Ey, *Conștiința*, traducere de Dinu Grama, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983, p. 16.
- [60]. Henry Ey, op. cit., p. 55.
- [61]. *Ibidem*, p. 60.
- [62]. J. Jelev, op. cit., p. 44.
- [63]. Henry Ey, op. cit., p. 357.
- [64]. J. Jelev, op. cit., p. 58.
- [65]. *Ibidem*, p. 58.
- [66]. Romulus Diaconescu, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2001, p. 168.
- [67]. Romulus Diaconescu, op. cit., p. 171.
- [68]. Ioana Pârvulescu, *Prejudecăți literare*, Editura Univers, București, 1999, p. 15.
- [69]. Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. I, Editura Cartea Românească, București, 1978, p. 313.
- [70]. Mircea Ghițulescu, *O panoramă a literaturii dramatice contemporane*, Editura dacia, Cluj-Napoca, 1984, p. 237.
- [71]. Ypsilon, *Pattern for world revolution*, Chicago, 1947, apud Vladimir Tismăneanu, *Mizeria utopiei. Criza ideologiei marxiste în Europa Răsăriteană*, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 33-34.

- [72].Marin Sorescu, „Am uitat de ce scriu. Dialog cu Tadeusz Rozewicz despre poezie, teatru, despre Mexic, precum și despre multe altele”, în *Tratat de inspirație*, în Marin Sorescu, *Opere*, IV. Publicistica, ed. cit. p. 1015.
- [73]. Romulus Diaconescu, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2001, p. 172.
- [74]. Anca Hațiegan, *Cărțile omului dublu. Teatralitate și roman în regimul comunist*, Editura Limes, Cluj-Napoca, 2010, p. 67.
- [75]. Maria-Luiza Cristescu, „Poezii despre ei înșiși și despre poezia contemporană”, în *Gazeta literară*, nr. 4, 26 ianuarie 1967, p. 9, în Marin Sorescu, *Opere*, V. Publicistică, ed. cit., p. 882.
- [76]. Liviu Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan*, p 46,  
[http://www.bjt.ro/bv/ScritoriBanatени/BERCEA\\_Liviu-Petru/Bercea\\_Iesirea.pdf](http://www.bjt.ro/bv/ScritoriBanatени/BERCEA_Liviu-Petru/Bercea_Iesirea.pdf)
- [77].Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism*, vol. I, Editura Fundației Pro, București, 2006.
- [78].[Daniel Cristea-Enache](http://atelier.liternet.ro/articol/2878/Daniel-Cristea-Enache-Virgil-Nemoianu/Virgil-Nemoianu-Doinas-e-important-in-forța-sa-de-zămislire-a-limbii-romane.html), „Doinaș e important în forța sa de zămislire a limbii române”, interviu cu [Virgil Nemoianu](http://atelier.liternet.ro/articol/2878/Daniel-Cristea-Enache-Virgil-Nemoianu/Virgil-Nemoianu-Doinas-e-important-in-forța-sa-de-zămislire-a-limbii-romane.html).
- [79].Cf. William Empson, *Șapte tipuri de ambiguitate*, Editura Univers, București, 1981.
- [80].Ion Coteanu, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei RSR, București, 1985.
- [81]. Rodica Zafiu, „Conceptul de ambiguitate și interpretare a discursului literar : de la stilistica funcțională la cea cognitivă”, [https://www.academia.edu/8699160/Conceptul\\_de\\_ambiguitate\\_%C5%99Fi\\_interpretarea\\_discursului\\_literar\\_de\\_la\\_stilistica\\_func%C5%A3ional%C4%83\\_la\\_cea\\_cognitiv%C4%83](https://www.academia.edu/8699160/Conceptul_de_ambiguitate_%C5%99Fi_interpretarea_discursului_literar_de_la_stilistica_func%C5%A3ional%C4%83_la_cea_cognitiv%C4%83).
- [82].Amfibolia valorifică ordinea cuvintelor cu intenția de a persifla, de a critica.
- [83].Marin Sorescu, *Teatrul I*, ed. cit., p. 145.
- [84].*Conceptul* (< concetto, it.) sau *agudeza* ( termen de proveniență spaniolă) este un procedeu constând în exprimarea cu subtilitate a unui conținut ideologic prin metafore, imagini, simboluri. De obicei, presupune „sinteza a două noțiuni prin intermediul unui punct de aderență momentan și fortuit”, printr-o asociație întâmplătoare, o consonanță, un sofism, joc de cuvinte, echivoc. Până la clasicii francezi se folosea decorativ și pentru persuasiune acel *pointe*, „faza culminantă” a „ideii pătrunzătoare”<sup>1</sup>, care ulterior s-a discreditat, ca element lipsit de bun-gust, folosit numai în epigrame. Clasicismul respingea agudeza, care treptat, prin aspectul de artificiu, revine în stilistică Al. Ciorănescu, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, postfață de Dumitru Radulian, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980, p. 230, 215-216.

- [85]. Ioana Pârvulescu, op. cit., p. 63.
- [86].Cenzorul comunist vrea să epureze literatura de teme imorale, sex, pesimism, metafizică. Liviu Malița, "Interdicții și tabuuri în teatru", în „Dilema veche”, nr. 345, 23-29 septembrie 2010, p. II.
- [87].Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977, p.117.
- [88].Florin Vasiliu, *Universul paradoxurilor*, Editura Eficient, București, 1999, p. 323.
- [89].Ana Stuparu, *Marin Sorescu – starea poetică a limbii române*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2006, p. 259-260.
- [90].Liviu Malița, "Interdicții și tabuuri în teatru", în *Dilema veche*, nr. 345, 23-29 septembrie 2010, p. II.
- [91]. Vasile Andru, „Cele 11 moduri de contracarare a vigilenței cenzurii”, *Luceafărul*, nr. 7, 1998, p. 16 și Dan Lungu, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003, p. 180-190.

#### **BIBLIOGRAFIE:**

- Andru, Vasile, „Cele 11 moduri de contracarare a vigilenței cenzurii”, „Luceafărul”, nr. 7, 1998
- Biederman, Hans, *Dicționar de simboluri*, vol.1, Editura Saeculum I.O., București, 2002
- Buta, Veronica, „Formele poetice ale ironiei”, rezumatul tezei de doctorat, conducător științific prof. univ. dr. Alexandru Cistelean, Universitatea „Petru Maior” Târgu-Mureș, 2011 [www.upm.ro/scoala.../Veronica.Buta.UPM.Rezumat.teza.doctorat.pdf](http://www.upm.ro/scoala.../Veronica.Buta.UPM.Rezumat.teza.doctorat.pdf); Veronica Buta, “Decriptarea ironiei sau despre ambiguitate și niveluri interpretative”, [http://www.upm.ro/cci/volCCI\\_I/Pages%20from%20Volum\\_CCI\\_I-49.pdf](http://www.upm.ro/cci/volCCI_I/Pages%20from%20Volum_CCI_I-49.pdf)
- Ciorănescu, Alexandru, *Barocul sau descoperirea dramei*, în românește de Gabriela Tureacu, postfață de Dumitru Radulian, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980
- Coteanu, Ion, *Stilistica funcțională a limbii române*, Editura Academiei RSR, București, 1985.
- Diaconescu, Romulus, *Condiția umană în dramaturgia postbelică*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2001.
- Ey, Henry, *Conștiința*, traducere de Dinu Grama, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.
- Empson, William, *Șapte tipuri de ambiguitate*, Editura Univers, București, 1981
- Fontanier, Pierre, *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, Editura Univers, București, 1977.
- Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane*, Editura Dacia, Cluj-Napoca.

- Ionică, Maria, *Marin Sorescu. Un eu creator în ipostaze daimonice*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2005.
- Jelev, Jeliu, *Omul și ipostazele personalității sale*, Editura Didactică și Pedagogică R.A., București, 1995, traducere din limba bulgară și note de Tiberiu Iovan, p. 71, 67-68.
- Kivu, Dinu, *Există nervi*, de Marin Sorescu, în „Teatrul”, nr. 3, martie 1982 <http://www.cimec.ro/teatre/revista/1982/Nr.3.anul.XXVII.martie.1982/originalimages/16814.1982.03.pag052-pag053.jpg>,
- Kumar, Krishan, *Utopianismul*, traducere de Felix-Gabriel Lefter și Dan Pavelescu, Editura DU Style, București, 1998.
- Lungu, Dan, *Construcția identității într-o societate totalitară. O cercetare sociologică asupra scriitorilor*, Editura Junimea, Iași, 2003, p. 180-190.
- Malița, Mircea, *Zece mii de culturi, o singură civilizație*, Editura Nemira, 1998.
- Părvulescu, Ioana, *Prejudecăți literare*, Editura Univers, București, 1999.
- Milosz, Czeslaw, *Gândirea captivă*, traducere de Constantin Geambașu, Editura Humanitas, București, 2008.
- Malița, Liviu, „Interdicții și tabuuri în teatru”, în „Dilema veche”, nr. 345, 23-29 septembrie 2010.
- Sîrbu, Ion D. *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, vol 1, *Glosse*, Editura Scrisul Românesc, 1991.
- Sorescu, Marin, *Opere, III, Teatru*, Editura Academiei Române și Univers Enciclopedic, București, 2003.
- Sorescu, Marin, *Opere, V. Publicistică*, Editura Fundației Naționale pentru Știință și Artă și Univers Enciclopedic, București, 2005.
- Sorescu, Marin, *Teatru I. Iona. Paracliserul. Matca*, Grupul Editorial Art, București, 2006
- Stuparu, Ana, *Marin Sorescu – starea poetică a limbii române*, Editura Aius PrintEd, Craiova, 2006.
- Wünenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, traducere de Tudor Ionescu, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.
- Sorescu, George, *Marin Sorescu în scrisori de familie*, Editura Autograf MJM, Craiova, 2008.
- Vasiliu, Florin, *Universul paradoxurilor*, Editura Eficient, București, 1999.
- Zafiu, Rodica, „Conceptul de ambiguitate și interpretare a discursului literar : de la stilistica funcțională la cea cognitivă”, [https://www.academia.edu/8699160/Conceptul\\_de\\_ambiguitate\\_%C5%9Fi\\_interpretarea\\_discursului\\_literar\\_de\\_la\\_stilistica\\_func%C5%A3ional%C4%83\\_la\\_cea\\_cognitiv%C4%83](https://www.academia.edu/8699160/Conceptul_de_ambiguitate_%C5%9Fi_interpretarea_discursului_literar_de_la_stilistica_func%C5%A3ional%C4%83_la_cea_cognitiv%C4%83)

**Rezumat:** „Există nervi” este o parabolă distopică despre captivitate și constrângere, în care codurile aluzive, încifrarea mesajului în niveluri de semnificație și interpretare variate, procedeele esopice, ironia și diferitele forme ale ambiguității fac din prima piesă a lui Marin Sorescu un inițiator al literaturii subversive, un model de exprimare a rezistenței la totalitarismul comunist.

**Cuvinte-cheie:** teatrul sorescian, distopie, rezistență prin cultură, gândire captivă, ambiguitate, esopism.