

SPATIAL AND TEMPORAL STRUCTURES IN MARIN SORESCU'S PLAYS

Marius Nica, Assoc. Prof., PhD, Petroleum-Gas University of Ploiești

Abstract: The paper brings forward the dramatic approaches to the image of space and the way the individual perceives and understands it. Facing boundaries on all sides, Sorescu's character tries to go beyond the limits of space, time or society, as they are fundamental to human condition. Physically, Sorescu's fictional space is based on a vast expanse suitable to historical past and reaches the size of a fish belly as it approaches contemporaneity. Time perception can vary from the Newtonian physics to the quantum relative.

Keywords: *limitation, temporality, imagery, axis mundi.*

Conceput într-o perioadă în care unii gânditori, ca Nietzsche, afirmă puterea neantului, iar alții, precum Heggel sau Heidegger, îi negau existența, *omul* din dramaturgia lui Marin Sorescu se află *la mijloc de rău și bun*, „pierdut” între cer și pământ, între înălțarea divină și greutatea umanității. Încorsetat din toate părțile de limite, omul sorescian va încerca să treacă dincolo de barierele spațiale, temporale sau chiar sociale. În plan fizic, spațiul dramaturgiei se reclamă din o întindere vastă propice trecutului istoric și ajunge până la mărimea unei burți de pește pe măsură ce se apropie de contemporaneitate; iar timpul poate cunoaște valori diferite de la cel fizic newtonian până la cel cuantic, relativ.

În cele două piese istorice *A treia țepă* și *Răceala* omul sorescian are o dublă valență: a celui care vrea să cucerească, să exploreze și a celui care vrea să păstreze; dar, indiferent de aceste valențe, omul istoric sorescian rămâne tributari spațiului. Cu toate acestea el nu-și caută locul pe pământ, ci caută limita propriului spațiu, fie că vrea să o depășească, fie că vrea să o mențină intactă. Există, în cele două piese de teatru, mai multe perspective spațiale una fizică, una conturată la nivel spiritual și una care delimitează civilizațiile. În ceea ce privește prima perspectivă senzația de întindere creată la nivel fonetic de ecouri „Unde e, măă? (*Strigă tare.*) Undee?”, alternează cu cea de limitare care provoacă un sentiment de clausturare simțit atât de Mahomed „m-am săturat de cort ca de mere pădurețe....”, cât și de Vlad Țepeș care-și simte tronul asemeni unui cavou. Spațiul se deschide în fața lui Mahomed ca o tentație a spiritului său de cuceritor („Europa e putredă, stricată, lăncedă, perversă și, ascultați-mă pe mine: se vrea cucerită”), și se închide pentru Vlad ca o stimulare a spiritului său conservator. Pentru că are în față un teritoriu considerat hărăzit lui, Mahomed își încearcă la început puterea de a acapara înălțimile prin geniul lui poetic „«Eu, umbra-nchisului tău ochi, geana-i»”. Cu toate acestea, nesfârșita campanie contra lui Țepeș fac că orizontul să capete aspectul de *fata morgana* „ALTE VOCI: Ha, ha, ha, e mirajul... Țștia pictează cetății pe aer și ni le fâlâie, ca să ne înnebunească de tot”, iar spațiul lui să se limiteze la cortul și căruța în care-și petrece zilele, determinându-l să revină la instinctele barbare – instincte care reușesc să iasă la suprafață în detrimentul celor create, criticate de Pașa din Vidin. De cealaltă parte a întinderii se află Țepeș, cel care dorește conservarea limitelor, care știe că menirea lui este să apere acel petic de pământ. Vlad se identifică, prin conștientizarea propriei lui predestinări, cu pământul „mă cam mănâncă linia vieții, în palmă....linia vieții acestei țări trece acum prin mâna asta de pământ. Cată să nu se întrerupă linia acestei palme de pământ, doamne”. Dacă

Mahomed materializează spațiul văzând în el o sursă de venit, Țepeș îi transcende limita fizică. Prin comunicarea cu divinitatea, Vlad creează un *axis mundi* al universului creștin, acea axă care, așa cum afirmă Mircea Eliade, demarchează spațiul sacru de cel profan¹. În acest fel, spațiul fizic devine relativ iar mărimile se inversează la nivel spiritual; ceea ce este mic *devine* mare, chiar dacă pentru scurtă vreme, căci destul de repede Țepeș va cunoaște limitele restrânse și întunecate ale închisorii, un spațiu închis care, deși nu este perceput ca fiind sufocant ca un cavou, așa cum îl simțea când era domn, pare să-i afecteze judecata.

În ceea ce privește cel de-al treilea nivel spațial, cel al civilizațiilor conturate în cele două piese istorice, Fănuș Băileșteanu afirmă prezența unui triunghi arhitectural în piesa *Răceala*, triunghi în ale cărui puncte principale se regăsesc cele trei lumi: „*lumea* lui Mahomed, *lumea* lui Vlad Țepeș și... *lumea* grotescă a fostului Imperiu Bizantin”². Marin Sorescu creionează o pseudo-civilizație, o fantomă a unui spirit, odată model cultural al Europei, redusă acum la câțiva demnitari, personaje contrafăcute care încearcă să dea senzația de autentic, purtați într-o cușcă de către Mahomed. Lumea bizantină este înglobată în cea otomană, spațiul lumii lui Mahomed se lărgeste, dar nu reușește să devină omogen ci, asemeni unei Matrioșka viu colorată, dar cu păpuși diferite, bizantinii reprezintă doar „surpriza estetică” pe care o arată Europei. Lumea mahomedană apare astfel lipsită de esență în contrast cu cea românească.

Ana Maria Tupan descrie acest triptic sub reprezentarea devenirii personalităților în raport cu originea: Mahomed reprezintă o repetare a acesteia prin refacerea traseului *cuceritorului* – el simbolizând o reiterare istorică –, Țepeș *staționarea în origine* prin unicitatea spiritului său, iar Bizanțul *pierderea originii*, a esenței, acesta devenind un spectacol cu marionete³. Astfel, cele trei lumi văzute de Fănuș Băileșteanu ca delimitare spațială sunt rescrise sub lupa temporală a evoluției existenței lor de către Ana-Maria Tupan. În cele două piese istorice, temporalitatea pare să stea pe loc sau să se dilate, aceasta fiind dată, după părerea Mihaelei Andreescu⁴, de predilecția spre digresiuni a lui Marin Sorescu în defavoarea concepțiilor despre istorie ale celor doi conducători. Interesul pentru discuția pe teme culinare dintre Doamna Stanca și Safta, sau îngrijorarea cadânelor în privința creșterii numărului de eunuci, sunt unele dintre digresiunile care ocupă un spațiu destul de mare în cele două piese istorice și totodată evidențiază lipsa dinamicii. Războiul, actul istoric central, lăsat pe un plan secund al piesei, rămâne doar ca idee care persistă în stare latentă. Marin Sorescu suprapune astfel două idei temporale, aceea a vieții cotidiene și cea a desfășurării războiului, ca aparținând aceleiași falii temporale istorice și totodată paralele. Pe fondul acestei suprapuneri se configurează senzația de timp evantai care se deschide pentru a permite călătoria în timp a lui Mânică, *trecătorul prin secole*, ca pe urmă să se condenseze într-o singură secvență temporală, aceea pe care o *simte* Vlad: „E datoria mea de domn, față de popor, să stau proțâp în prezent și să-l fac să ne placă”. La nivelul structurii dramatice a

¹ Mircea Eliade explică diferența dintre spațiul sacru și profan prin existența în spațiul sacru a unei *axis mundi* care permite comunicarea cu divinitatea, iar prin prezența divinității spațiul devine sacru și se rupe de cel profan, al omului ocupat cu nevoile materiale. Această axă este reprezentată, în funcție de cultura în care se regăsește prin: o coloană în cultura europeană precristiană, un templu, un munte în culturile creștine, budiste e.t.c. (*Sacru și profanul. Spațiul sacru și sacralizarea lumii.*, Humanitas, București, 1992, pp. 35-46).

² Fănuș Băileșteanu, *Marin Sorescu studiu monografic*, Steaua Procion, București, 1998, p. 166.

³ Ana-Maria Tupan, *Marin Sorescu și deconstructivismul*, Scrisul Românesc, Craiova, 1995, pp.76-77.

⁴ Mihaela Andreescu, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, Albatros, București, 1983, p. 62.

celor două piese, timpul este delimitat prin reperele orologiului primar⁵ de însuși autor, fie prin repartizarea actelor pe evoluția temporală astronomică: *Dimineață, La prânz, Seară*, fie prin indicațiile scenice „(Mahomed, *n.n.*) observa că-și pierde zi de zi umorul...”, sau prin precizarea perioadei (de zece ani în actul IV din *A treia țeapă*). Sorescu se folosește de lumini și umbre nu atât pentru o delimitare temporală, cât și pentru a evidenția diferența dintre esență și aparență. În actul III din *Răceala*, de exemplu, femeile par să joace o horă în vreme ce bărbații lor sunt la luptă, ceea ce ar părea specific proverbului *țara arde și baba se piaptână*, dar când scena se luminează în totalitate aparenta lor nepăsare se transformă într-o manifestare a preocupării pentru liniștea soților. Actul I din *A treia țeapă* se desfășoară într-o primă secvență în întuneric, pe fundalul căruia are loc dialogul dintre Turc și Român, prima impresie a spectatorului este aceea de nemărginire și dinamică, luminarea scenei răstoarnă valorile spațiale și pe cele ale mișcării. Astfel, jocul de lumini folosit de autor în anumite scene nu creează doar o ambiguitate a realului, ci și un fals reper spațial și dinamic.

Presiunea timpului este simțită de către omul istoric în raport cu cea a spațiului. Când spațiul este dispus la cucerire și omul nu simte scurgerea timpului, viața lui se prelinge treptat, aproape nesimțit, printre poezii, sau intrigi mărunte, el, omul este deasupra timpului și a oricărei frontiere, căci orizontul larg îi aparține. Când limitele teritoriale îi sunt amenințate, omul începe să simtă o oarecare încorsetare temporală, cu atât mai mult cu cât el simte că-și pierde bucata de pământ care îi marca scopul vieții. Cu cât orizontul se închide cu atât mai apăsătoare pare scurgerea vieții „Țepeș (stă turcește în mijlocul celulei și coase ceva....): Ptiu! Zece ani de când facem croitorie...”. În aceste ultime condiții apare o ușoară deviere comportamentală: Țepeș vede trădători peste tot chiar și în cel mai bun supus al său; bizantinii se comportă ca și cum evenimentele nu ar fi afectat cu nimic suveranitatea lor. Privit din perspectiva lor, sultanul ia masa cu ei pentru că are nevoie să învețe regulile bunelor maniere la masă. Ei se consideră, încă, participanți la război – deși războiul lor este mai mult unul gastronomic – „Principalul e să treacă cruciada prin cușca noastră. Dacă nimeresc un pic mai la dreapta ori mai la stânga... degeaba o mai fac”. Pentru ei, spațiul se dilată, pentru că au un fals sentiment de libertate indus de limitele exterioare, grilajul cuștii le limitează libertatea de mișcare, dar le lasă posibilitatea comunicării cu exteriorul.

Există totuși o particularitate aparte a relației omului cu timpul, care anticipează într-un fel omul contemporan din teatrul de idei al lui Marin Sorescu, și anume a celui care așteaptă să-și împlinească destinul. Dar dacă omul contemporan are un orizont limitat în care își desfășoară existența, omului istoric i se deschide în față o priveliște vastă spre care el doar poate privi dintr-un punct fix, *țeapa*. Această particularitate este foarte bine conturată în *A treia țeapă* prin cele două personaje care deschid actul I, Turcul și Românul. Spre deosebire de omul contemporan care este actant al vieții sale, aceștia doi sunt martori ai propriilor pseudo-vieți, dar și a celor ce-i înconjoară. Pentru ei timpul este mort, *un hoit*, fiindcă imposibilitatea mișcării și limitarea la un singur punct spațial, le dă senzația de amortire a dinamicii timpului.

⁵ Solomon Marcus clasifică dispozitivele care arată evoluția unei scări temporale (scara cronologică la care raportăm anumite evenimente) astfel: *naturale* (începând cu mișcarea de revoluție până la creșterea plantelor) și *artificiale* (ceasurile), (*Paradigme universale. Timpul. Varietatea temporală.*, Paralela 45, Pitești, 2011, pp. 582-583).

Omul contemporan păstrează de la omul istoric acea senzație de spațiu limitat și o altă conștiință a timpului. Dacă în istorie spațiul capta întreaga atenție, fie că trebuia păstrat sau cucerit, iar pierderea pământului putea fi sinonim cu pierderea identității, în contemporaneitate limitarea orizontului conduce de cele mai multe ori la o introspectivă, la o regăsire de sine. Spațiul devine de multe ori un labirint în care omul intră voluntar sau involuntar, iar sentimentul de clausturare este mult mai pregnant la omul modern. Labirintul apare atât fizic sub forma unor burți de pește (*Iona*), sau a unei case (*Casa evantai*) cât și spiritual. Configurat adesea sub forma unei încăperi, spațiul poate fi o extensie a sufletului, o delimitare interioară, care reliefează solitudinea umană. Indiferent dacă personajele sunt singure sau într-o societate, ele nu se deschid către exterior, ci se afundă din ce în ce mai mult în labirintul sufletului lor.

Trilogia *Setea muntelui de sare* prezintă omul în drumul său spre *devenire* și prin urmare intrarea sa în semiobscuritate nu este doar psihică ci și fizică: Iona va intra într-un chit, iar Paracliserul într-o catedrală. Singura care pare că-și cunoaște identitatea este Irina, care-și are parcursul existențial într-un spațiu semiînchis. Iona se află într-un mediu acvatic, protejat de burta peștelui, ca într-o existență intrauterină, Paracliserul se află în mediul terestru, iar Irina pare să fie intermediarul între cele două etape existențiale.

Iona este la început între două universuri. Primul, cel exterior, material – *marea bogată* – și totodată artificial, apa fiind doar „niște cercuri făcute cu cretă”, univers din care Iona nu face parte pentru că el eșuează ca pescar și ca întreținător al familiei, el fiind nevoit să plimbe un mic acvariu cu pești doar pentru a păstra aparența de a fi pescar, deci de a aparține acestei lumi. Al doilea univers este cel interior, reprezentat la început concret printr-o gură imensă de pește pe marginea căreia stă Iona, întors cu spatele la ea. Întunericul dinăuntru peștelui este echivalentul nebuloasei pe care o va străbate Iona în căutarea eu-lui. Marcat fizic, mediul lui Iona devine un șir nesfârșit de burți, un labirint, în care intră involuntar și pe care încearcă să-l străbată. Marian Popescu clasifică labirintul – inspirându-se din *El Aleph* de Jorge Luis Borges – în două tipuri: cel întortocheat aproape imposibil de finalizat și cel al deșertului fără bariere vizibile⁶. Teatrului lui Marin Sorescu – în speță *Iona* și *Paracliserul* – îi corespunde primul tip de labirint, cel în care piedicile dese *obligă în permanență la decizii*, decizii care aduc uneori personajul la limita absurdului.

Spre deosebire de Iona, Paracliserul intră în catedrală în mod voluntar, ceea ce înseamnă că își asumă de la început condiția spațiului închis, limitat. El intră într-o zonă sacră, în sensul văzut de Mircea Eliade, urmând parcă dorința exprimată de Iona de a repara greșelile, dar de această dată culpele nu aparțin Paracliserului, ci oamenilor care și-au uitat esența divină și nu vin să o regăsească. Dacă orizontul lui Iona este circular, forțându-l să caute ieșirea doar înainte, cel al Paracliserului – deși păstrează o oarecare formă circulară – are o altă dimensiune, pe verticală, tipică stilului gotic. Această structurare spațială lasă libertatea Paracliserului de desfășurare a traseului existențial pe verticală. Arhitectura și vidul din interior unește într-un singur sentiment timpul și spațiul: „Senzație de prea mult spațiu și prea puțin timp”, o răsturnare a raportării spațio-temporală față de *Iona*. Asemeni lui Iona și Paracliserul așteaptă ceva la început, de fapt așteaptă pe cineva, aceeași senzație de încremenire a timpului în așteptare. Spațiul, însă este diferit prin natura lui. Dacă în *Iona*

⁶ Marian Popescu, *Chei pentru labirint*, Cartea Românească, București, 1986, pp. 48-49.

spațiul este unul natural, o creație divină făcută pentru om, pentru hrana lui, în *Paracliserul* acesta este o creație umană pentru divinitate. Prin urmare, dacă Iona devine hrană, Paracliserul își hrănește spiritul. Mihaela Andreescu comentează scena apariției peștilor în burta în care se află Iona drept o încercare de domesticire a speciei umane „Iona este amenințat să devină dintr-o specie liberă o specie domestică. E prizonier și e hrănit la ore fixe”⁷. Așadar, fiindu-i îngrădită libertatea, omul tinde să caute o cale de ieșire din închisoarea naturală. Necesitatea lui Iona de a ieși la lumină creează un raport invers proporțional: cu cât încearcă o ieșire din burta peștelui, cu atât se adâncește în interiorul sufletului. Odată înghițit, universul lui Iona se închide, iar el va fi obligat într-un final fie să-i aparțină acestuia, fie să facă eforturi să iasă de acolo. Ceea ce va și încerca să facă. Începe conștientizarea propriei ființe: își verifică mobilitatea corpului ca rezultată a existenței vieții, apoi logosul și voința „Fac ce vreau. Vorbesc. / Ia să văd dacă pot să și tac”. Iona realizează lipsa libertății și încearcă să evadeze considerând că „Omul e dator să-ncerce”. Descoperind cuțitul va încerca o cale de scăpare, dar realizează că a intrat într-o altă burtă de pește și că acesta la rândul lui a fost înghițit de alt pește. Livius Petru Bercea consideră că din momentul în care a intrat în labirint, luciditatea cu care Iona începe să analizeze lumea din care a făcut parte până atunci îi permite acestuia să descopere atât nocivitatea convențiilor și a prejudecăților, cât și irealitatea securității „conferită de o gândire condamnată la o gândire în serie”⁸. Remarca lui Iona cu privire la efectul pe care-l poate avea spațiul îngust asupra omului „E strâmt aici, dar ai unde să-ți pierzi mințile”, are valoare oximoronică reliefând semiobscuritatea, ca o trecere treptată de la exterior către interior, două zone aflate în penumbră. Cu toate acestea, consecința nu este una de nebunie, din contră, este una de luciditate, Iona reușind într-un final să-și găsească eul, deci să se regăsească pe sine. Scăpat din închisoarea marină, „eroul” repetă jocul, pe care-l face atunci când se trezește în burta peștelui, își verifică existența. Diferența este că, în primul joc, Iona nu este conștient de sine și percepe doar închisoarea vizibilă, fizică, reprezentată de chit. La ieșire Iona nu doar că știe cine este, ci este conștient și de limita nevăzută a orizontului, un șir nesfârșit de burți. Astfel Iona este *născut*.

De cealaltă parte se află omul intrat benevol într-un spațiu închis, dar creat special pentru protecția lui, preferând să rămână acolo fiindcă el are în continuare libertatea de a alege. Catedrala este o închisoare pentru paracliser doar în contextul lipsei comunicării cu ceilalți. Cele patru anotimpuri de Bruegel, pictate pe rozetă, creează perspectiva ciclicității umane pe care Paracliserul încearcă să o sugereze prin afumarea pereților catedralei. Spațiul nu mai presează ca la Iona, nu mai sufocă deoarece el este cu mult mai înalt deasupra capului față de interiorul peștelui, astfel tendința nativă de înălțare spirituală este liberă nu îngrădită.

Irina, eroul feminin din *Matca* se află, așa cum spunea Marian Popescu⁹, în camera centrală a labirintului, ea își cunoaște condiția și misiunea „Degeaba atâta înverșunare!... Pe mine nu mă poate atinge nimic... Atâta timp cât am de făcut treaba asta... Există o solidaritate a lucrurilor începute care trebuie duse până la capăt [...] Dacă eram încă în scorbură...trăsnetul ne-ar fi ocolit. Da, da sunt sigură...” Spațiul nu mai este pentru ea un loc de regăsire de sine, acesta nu mai este unul închis, ci unul semideschis prin urmare ea nu-și

⁷ M. Andreescu, *op.cit.*, p. 46.

⁸ Livius Petru Bercea, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan. Prin labirint: Marin Sorescu*, Hestia, Timișoara, 2007, p. 54.

⁹ M. Popescu, *op.cit.*, p. 70.

mai cercetează interiorul său pentru a căuta răspunsuri pe axa verticală a cunoașterii. Ea doar își urmează traseul existențial, înglobând în sine omul cu existența intrauterină, Iona, și pe cel cu cea umană, Paracliserul. Cu toate acestea, locul în care se află Iona este unul care creează senzația de protecție și confort totodată, fiindcă acesta reprezintă și este căminul Irinei. Locul cel mai cunoscut omului este propriul său cămin. Departe de acesta omul este nevoit să caute soluții, să se integreze, dar pentru asta trebuie să se cunoască pe sine, de aceea mediul în care sunt Iona și Paracliserul îi determină pe aceștia la o cercetare lăuntrică.

Timpu devine și el regresiv la Iona care se întoarce până în momentul în care a primit prima șansă, la matcă „Mai naște-mă odată!... Ne scapă mereu câte ceva în viață, de aceea ne naștem mereu.” Aflat undeva în atemporalitate, parcă, Iona pare să sfideze timpul fiindcă el nu-și conștientizează deocamdată condiția lui, umană, supusă vremii. Sentimentul de stagnare temporală este indus la început atât de lipsa unei dinamici gestuale, indicațiile scenice fiind axate pe transmiterea mesajului prin intermediul comunicării paraverbale și prea puțin prin cel al expresiei corporale. Pe de altă parte, dimensiunea temporală în *Paracliserul* se dovedește a fi diferită de cea din *Iona*, în primul rând pentru că deși trec foarte mulți ani peste Paracliser (etape marcate în indicațiile regizorale), prezentarea ontică se face într-un spațiu temporal limitat. Astfel, în vreme ce în *Iona* timpul pare că se dilată, în *Paracliserul* se comprimă. Marian Popescu aprecia rozeta din catedrală drept un simbol al scurgerii timpului¹⁰, curgere sugerată prin alternanța apariției picturilor aflate pe ea, redată cu ajutorul unui reflector. În *Matca*, deși timpul își continuă curgerea normală, aceasta pare foarte lentă datorită așteptării, morții și a noii vieți.

Marin Sorescu dezvoltă două niveluri temporale. Primul, extern, pare că se scurge lent fiindcă, în afară de morișca din chit care mistuie peștii în *Iona* sau paznicul care ia schela din *Paracliserul*, dinamica exterioară lipsește. Celălalt este unul intern unde timpul este accelerat de trăirile interioare care reușesc să răzbată către exterior dominând până la urmă nivelul exterior. Dacă în primul tablou, omul Iona conturat în didascalii are prea puțină *trăire*, începând cu momentul în care acesta devine captiv, dinamica lui interioară începe să iasă treptat la suprafață: râde, plânge, meditează, se îngrozește, este empatic cu femeia imaginară. În ultimul tablou dinamica interioară este mult mai accelerată și mai vizibilă, Iona, râde, strigă, respiră adânc, este când vesel, când suspicios, totul însă se manifestă pe un fond de entuziasm dus până la nebunie, aproape. Aceste treceri treptate de la calm la zăbucium fac ca dinamica temporală să pară absentă la început și foarte intensă la final. În acest caz, limitarea spațială presează asupra omului contemporan care se întoarce în trecut spre zona de siguranță, la matcă, timpul suferind și el o comprimare până în momentul creării. Prin urmare sub influența unui spațiu labirintic omul își reorientează ființa către interiorul ei, timpul divizându-se la un moment dat în prezent și trecut. Prezentul este momentul captivității lui Iona, moment la care acesta revine permanent. Trecutul este secvența temporală folosită de Iona pentru regăsirea de sine.

În *Paracliserul*, nivelul interior este foarte bine conturat, trecerea timpului este punctată chiar de autor („Paracliserul mai bătrân cu o etapă.”) sugerând astfel o comprimare temporală, comprimare simțită chiar și la începutul tabloului III în care catedrala este descrisă ca fiind afumată până la cupolă. Deși la o primă receptare aceste intervenții ale autorului par

¹⁰ M. Popescu, *op.cit.*, p. 59.

să descrie un nivel exterior al temporalității, acestea îl reprezintă pe cel interior, deoarece ele sunt o manifestare a trăirilor interioare, înnegrarea pereților catedralei este rezultanta unui act de voință. Dacă în primele două tablouri timpul este comprimat, către finalul celui de-al treilea tablou timpul pare să fi intrat în atemporalitate. Acesta nu se mai scurge, nu mai marchează etapele existenței umane, căci însăși paracliserul pare să fi intrat într-o altă dimensiune. Impulsurile spirituale ale paracliserului din final dinamizează timpul „(*Țipând*) Să ne lași în pace! Să ne lași dracului în pace, Doamne!” Prin urmare, unul dintre cele două niveluri reprezintă un fel de materializare a timpului, acesta devenind observabil prin semnele pe care le lasă asupra omului și a mediului. Iona are barbă la ieșirea din chit, iar paracliserul este descris ca fiind mai bătrân de la un tablou la altul. În timp ce orizontul mărginit este cel care-l determină pe Iona să-și depășească limitele, paracliserul este determinat de timpul prea scurt pentru îndeplinirea sarcinii autoimpuse.

Ideea continuității temporale, schițată doar în *Iona* și *Paracliserul*, apare cu mult mai evidențiată în *Matca*. Cele două niveluri temporale se contopesc în această piesă descriind un continuum temporal, deoarece trăirile interioare sunt legate de viața ante și post pământească. *Matca* pare să fie dintr-un anumit punct de vedere punctul de plecare al Ionei și Paracliserului. Momâile venite din atemporalitate ar trebui să urzească viitorul noului născut, însă ele încurcă mortul cu noul născut. Prin urmare urzesc pruncului drumul întors către rai, locul de plecare, iar mortului continuitate pământească. Prin extrapolare, Iona și Paracliserul devin reprezentarea pruncului și respectiv a mortului. În această ultimă piesă a trilogiei, omul contemporan este adus la matcă atât ca timp cât și ca spațiu. Timpul nu se mai raportează la căutare, ci doar la așteptare, doar că de această dată personajele își cunosc drumul iar așteptarea are la bază certitudinea celor ce vor veni, naștere, moarte. În așteptare timpul trece încet: „văd că asta (lumânarea, *n.n*) se termină și eu nimic... nu mor neam”. În căutare timpul se dinamizează, devine viu. Omul contemporan simte presiunea temporală indiferent că este sau nu dinamic. El nu are timp, deoarece acesta este limitat în viziunea omului. Sfântul Augustin spunea în dialogul său cu divinitatea: „Anii tăi nu merg, nici nu vin, în vreme ce anii noștri merg și vin, pentru ca toți ceilalți să vină la rândul lor”¹¹. Așadar, timpul uman devine măsurabil prin faptul că omul, își are porțiunea lui de timp. Oamenii sunt muritori, nu eterni, iar acest lucru este din cauza „dorinței noastre de a ne naște”. Prin urmare presiunea temporală îl apasă determinându-l uneori să-și depășească simpla lui condiție umană.

Bibliografie:

- Andreescu, Mihaela, *Marin Sorescu. Instantaneu critic*, Albatros, București, 1983.
- Augustin, Sfântul, *Confesiuni. Cartea a XI-a. Cap.XIII*, Traducere Eugen Munteanu, (Ed. a II-a), București, Nemira, 2006.
- Băileșteanu, Fănuș, *Marin Sorescu studiu monografic*, Steaua Procion, București, 1998.
- Bercea, Livius Petru, *Ieșirea din canon. Literaturizare și simbol mitic în teatrul românesc contemporan. Prin labirint: Marin Sorescu*, Hestia, Timișoara, 2007.

¹¹ Sfântul Augustin, *Confesiuni. Cartea a XI-a. Cap.XIII*, Traducere Eugen Munteanu, (Ed. a II-a), București, Nemira, 2006, p. 257.

Eliade, Mircea, *Sacrul și profanul. Spațiul sacru și sacralizarea lumii.*, Humanitas, București, 1992.

Marcus, Solomon, *Paradigme universale. Timpul. Varietatea temporală.*, Paralela 45, Pitești, 2011.

Popescu, Marian, *Chei pentru labirint*, Cartea Românească, București, 1986.

Tupan, Ana-Maria, *Marin Sorescu și deconstructivismul*, Scrisul Românesc, Craiova, 1995.