Ion D. Sîrbu şi imaginarul distopic disident

Andrei SIMUŢ

Universitatea "Babeş-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
"Babes-Bolyai" University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
Personal e-mail: andrei.simut@gmail.com

Ion D. Sîrbu and the dissident dystopian imaginary

The article analyzes Ion D. Sîrbu's short stories published during his lifetime, under the strict and diffuse censorship of Ceauşescu's regime. These stories are emblematic for the unity of the author's political imaginary, visible in his posthumous novels, but also in Sîrbu's diary and essays. The article seeks to demonstrate that Sîrbu's short stories belong to the dissident style and themes, and that there is no disparity between his public figure and his innner self.

Keywords: modern Romanian literature, Ion D. Sîrbu, dissidence, typologies of representation, figure of the survivor.

Argumentam într-un alt articol existența a trei tipologii sau faze de reprezentare ale comunismului în proza postdecembristă: prima, distopic-satirică, e inspirată de dimensiunea totalitară a regimurilor comuniste, a doua se axează pe dimensiunea sa fantastică, obiect al metaficțiunilor istoriografice, iar a treia este o receptare întârziată, în cheie subiectiv-nostalgică, fascinată de trecutul comunist ca regim al obiectelor şi al imaginilor (Simuț, 2015). Perioada dominată de prima reprezentare (1990-1996) este infuzată de fascinația pentru personalitatea şi scrierile postume ale lui I.D. Sîrbu (în special *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*), umbrind cu totul creația antumă, în special povestirile din volumul *Şoarecele B.* (1983), esențial pentru a înțelege trecerea de la discursul prozastic subversiv spre o scriitură cvasi-disidentă, unde auto-cenzura, specifică erei ceaușiste (Negrici 2002) nu mai funcționează. Semnele se pot decela începând de la nivelul stilistic. Spre deosebire de discursul subversiv, care implica diverse strategii de ecranare a conținutului, cum ar fi stilul indirect liber, monologul interior şi cvasi-absența scenelor directe (Zamfir, 1988), proza lui Sîrbu, în special povestirile din acest volum şi romanele sunt mereu marcate de prezența dialogului, care a înlăturat treptat şi pasajele descriptive şi pe cele introspective sau rezumative. Povestirile sunt de fapt ample confruntări dialogice dintre două sau mai multe personaje, în care opiniile autorului răzbat spre cititor fără filtre interpuse, fie prin intermediul unui narator de persoana I, fie printr-un personaj-reflexiv asumând rolul central în discurs.

Inspirat de conceptul de martor propus de Agamben în relație cu experiența totalitară ca situație-limită (Agamben, 2006), dar şi de subtilele distincții operate de Michael Rothberg între martor-supraviețuitor şi cea de spectator-observator în receptarea experienței traumatice şi asimilarea ei prin diverse stadii ale reprezentării artistice (Rothberg, 2000), am considerat că prima reprezentare este dominată de atitudinea, experiențele traumatice ale martorului, deopotrivă actor-victimă în tragedia totalitară, dar şi cel care ulterior depune mărturia, în căutarea acelor strategii discursive potrivite pentru un referent dificil de asimilat unei reprezentări artistice (dorința de a face artă din experiențele traumatice lipsește la mai toți martorii experiențelor-limită din totalitarism, miza fiind adevărul autentic al experienței relatate). De aici derivă şi dificultatea lui Sîrbu, adesea menționată în *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*, scrisori sau interviuri, de a scrie o carte de memorii

despre experiențele sale traumatice, dar acestea își fac simțită prezența și în discursul ficțional (fragmentar în *Adio, Europa!*), chiar și într-un volum publicat antum, în timpul (auto)cenzurii din regimul ceaușist, sub raport stilistic, tematic și al construcției narative.

Pentru prima fază de reprezentare a comunismului, cazul lui Ion D. Sîrbu este semnificativ sub toate aspectele, de la profilul intelectualului de stânga trăind tragedia condiției etice în totalitarism până la postura de martor implicat al principalelor traume istorice (devenite personale) ale secolului, oglindind prin parcursul propriu o serie de analogii impresionante cu destinul țării: războiul (înfrângerea de la Stalingrad, întoarcerea armelor, noii stăpâni sovietici), anii de tranziție și speranța noului început (1945-1947 și angajarea la universitate), tragica deviere a istoriei (1949 și desfacerea contractului cu universitatea), intensificarea represiunii, strângerea cercului (anii de profesorat în Cluj), înșelătorul „dezgheț" (1955-1957 și activitatea de cronicar la revista „Teatrul"), infernul concentraționar sub multiplele sale fațete (1958-1963, Jilava, Gherla, Salcia, Grindu, Periprava), cenzura, epurarea bibliotecilor (topirea propriilor manuscrise, dispariția bibliotecii personale, retragerea dreptului la semnătură), supraviețuirea prin „dedublare", exilul interior (după 1965, activitatea la Teatrul Național din Craiova, dramaturgia), reîntoarcerea cenzurii sub forme difuze, dezamăgirea generală după „Tezele din Iulie", 1971 (criza depresivă după pensionarea din 1973, altă confruntare directă cu Securitatea în 1977, datorată evenimentelor din Valea Jiului), rezistența prin cultură-literatură-memorie (febrila activitate creatoare din anii 1981-1989, eforturile recuperatoare în raport cu propria memorie, operă; palpitantul roman epistolar).

Martor al acelor momente în care istoria putea decurge altfel, în care alternativele viabile au fost pe rând eliminate, Ion D. Sîrbu nu putea rămâne decât un indezirabil, fiind, ca și ceilalți membrii ai Cercului Literar, dovada vie a unei posibile istorii culturale alternative într-o societate liberă[1]. O aluzie ironică la adresa acestei istorii contrafactuale în care regimul comunist n-ar fi fost implementat (o istorie fără tratatul de la Yalta din 1945) este dezvoltată ludic de I. Negoițescu într-o epistolă din 1980 către Sîrbu, imaginând o lume perfectă în care „toate se întâmplă la timpul lor", o istorie literară alternativă în care Cercul ar fi avut ecoul internațional meritat, iar literatura română ar fi atins apogeul sincronizării cu cea occidentală. Scrisorile și jurnalul țintesc totodată și către postura de *martor* (cu interesante informații despre o istorie nescrisă a literaturii române postbelice, în cheie etică), dar și către cea a deținutului, a celui aflat încă într-o mare închisoare, cu un regim parțial îmbunătățit (cu „pachet și vorbitor"), dar respirând același aer al claustrării totale. Sentimentul însingurării progresive va fi accentuat și de repetatele refuzuri (după bursa din 1980) de a i se mai acorda pașaportul, de moartea prietenilor apropiați (Eta Boeriu, Liviu Rusu etc), de înstrăinarea unora (în special Doinaș) sau de refuzul altora de a se mai întoarce în țară (Negoițescu). În fiecare volum de corespondență se poate citi în filigran un roman indirect (critica a și folosit până la saturație sintagma „roman epistolar") datorită coerenței cvasi-„naturale" dată de această iminență a morții invocată mereu și de dramatica luptă cu Timpul în efortul de a-și recupera Opera.Tragedia intelectuală a lui Sîrbu poate fi văzută ca o bulversare perpetuă adusă de către istorie instanțelor de martor, actor, autor: în prima fază a vieții este mereu forțat în postura de martor implicat care trebuie să depună mărturie, de exemplu contra abuzurilor politice asupra Universității (refuzul de a-l defăima pe Blaga), asupra propriilor prieteni (refuzul de a-i denunța, apărarea lui Doinaș la proces). În perioada maturității, devine martor-victimă căruia i se interzice dreptul la mărturie, iar la final devine un spectator exilat din propria lume și viață, pe care o percepe tot mai clar dintr-o perspectivă postumă (a celui care nu poate interveni pentru a modifica sau opri farsa tragică la care asistă). Așa se explică marea fascinație pe care o exercită biografia sa asupra contemporanilor (Preda cu *Cel mai iubit dintre pământeni*) și asupra comentatorilor operei sale, tentați să plaseze în plan secund opera (vitregite sunt povestirile, romanele și dramaturgia) și să insiste asupra corespondenței și jurnalului sau a confruntării sale cu Securitatea. Mare parte din perioada 1990-1996 a fost dominată de problematica „literaturii de sertar" și prin seria de documente tot mai incitante ce ieșeau la lumină din arhiva scriitorului, de la scrisori la marele roman postum *Adio, Europa!*, fapt adesea anticipat de scriitor. În treacăt fie spus, adevăratul jurnal este cel alcătuit din scrisori, acestea oferind detaliile impresionante din viața intimă a scriitorului, deși dominanta este și aici cea intelectualistă, de „eseu conversațional", după formula lui Virgil Nemoianu (Sîrbu, 1994, 7). *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* este și mai eliberat de tranșele de cotidian al unui jurnal intim obișnuit, fiind un eseu personal fragmentar (niște aforisme dezvoltate, note de lectură) pe tema confruntării intelectualului cu lumea totalitară și a scriitorului cu imposibilitatea finalizării operei (după cum sugerează chiar autorul, un fel de filosofie a disperării în cheie balcanică). Observatorul din postcomunism se află mereu în căutare de portrete exemplare de intelectuali-scriitori consecvenți cu menirea lor în era totalitară (adică având curajul de a sancționa abuzurile puterii, de a rămâne neimpresionați de avansurile ei), portrete care nu sunt prea ușor de găsit. Fascinația pentru I.D. Sîrbu din era post-totalitară se mai explică și prin vizibila concordanță dintre postura de intelectual, cea de martor implicat și cea de autor, a cărui operă respiră aerul dizidenței[2], chiar și acolo unde ne-am aștepta mai puțin, cum ar fi dramaturgia (în special piesele din *Arca bunei speranțe*). Se pare că

şi în perioada postumă, implicarea autorului în genul dramatic este în continuare nefastă, constituind pentru un critic ca Sorina Sorescu un cap de acuzare pentru conformismul ideologic al autorului, pentru aşa-zisa lui implicare în legitimarea realismului socialist, o bună ocazie de a i se nega şi statutul de autor subversiv[3]. Pentru a observa concordanţa structurală, ideatică şi chiar stilistică dintre discursul public al autorului şi cel de „sertar", din sfera intimă, şi faptul că posedă un fundament comun, al opoziţiei faţă de sistem în toate avatarurile sale, mă voi opri asupra povestirilor publicate în timpul cenzurii (*Şoarecele B.*), dar şi asupra unui eseu timpuriu despre luciditate.

Calitatea de intelectual în raport critic cu puterea e dovedită încă din primii ani de studenţie, încă de la înscrierea în partidul comunist aflat în ilegalitate (1941), apoi demisia din acelaşi partid pe când acesta preia puterea (1948), suficiente dovezi pentru ideea că intelectualul nu se află niciodată de partea puterii, rolul său este de a fi critic al ei. Un articol emblematic pentru forţa profetică a intelectualului faţă cu noua lume din care se putea întrezări prea puţin la acea dată (e publicat în februarie, 1944, în „Preocupări universitare") este „Despre o dialectică a luciditǎţii" (reprodus în volumul *Scrisori către bunul Dumnezeu*, 1996). După ce enumeră cele două faze ale formării „sufletului epocii", adică „faza trăirii directe", strict legată de evenimente şi o a doua care ar implica „reflexul în conştiinţă" al primei stări, plasează anii războiului sub semnul decadentismului („războiul, declinul, plictiseala, moartea"), constatând că se încadrează în categoria epocilor care nu favorizează luciditatea (trăind cu prea mare fervoare istoria) şi situează „viitoarea fază" sub semnul „tragismului". Articolul de tinereţe poate fi contrapus unei constatări făcute la bătrâneţe, implicit tot despre „păcatul luciditǎţii", într-o scrisoare de bilanţ total, înaintea morţii: „acum, la 70 de ani, pot spune, cu ironie, că am câştigat absolut toate bătăliile mele teoretice, pierzându-mi, desigur, viaţa, cariera, opera." (Sîrbu, 1994, 534). În *Jurnal* constată cu amărăciune că rezistenţa la Putere nu mai poate fi nici activă, nici pasivă, ci reflexivă (Sîrbu, 1991, 146).

Imaginarul disident al povestirilor

Această luciditate a martorului-intelectual se regăseşte şi în puterea povestitorului de a surprinde „fauna" specifică epocii comuniste, tipologiile ei morale, atenţie aparte căpătând adaptaţii, reprezentanţii nucleelor (oricât de mici) de putere, aşa cum se poate lesne observa în volumul *Şoarecele B. şi alte povestiri* (1983), mai degrabă o antologie a diverselor direcţii potenţiale pe care proza lui Sîrbu ar fi putut să le dezvolte, în absenţa „accidentului biografic". Cu toate că volumul ar putea sta alături de rarele exemple de cărţi care au repurtat o victorie contra cenzurii (cu atât mai mult contra „autocenzurii"), criticul Eugen Negrici nu îl menţionează în amplul său studiu despre proza română sub comunism (Negrici, 2002). Sorina Sorescu, inistând mereu pe negarea caracterului subversiv al scrierilor sîrbiene, care ar fi doar un efect postcomunist de lectură, o modă proiectată retroactiv, este totuşi ea însuşi obligată să citeze povestirea *Caz disciplinar*, care pare să-i infirme propria teorie, insuficient argumentată (Sorescu, 2009).

Cu excepţia prozelor *Compartiment*, *Păcatul fratelui Vasile*, *Enuresis nocturna*, *Pisica*, fiecare dintre povestiri conţine o critică, ironie sau însumare metonimică vizând abuzurile puterii, esenţa totalitarismului, premisele instaurării lui (*Şoarecele B.*, *Cimex lectularia*), rolul nefast al scribilor de partid (*Începutul călătoriei*), cenzura (*Cum se sparge gheaţa*) şi chiar posibilitatea prăbuşirii sale din interior (*Soluţia Omega*). Faptul că fiecare proză e, cum spune autorul, un „eşantion reprezentativ" din volume-direcţii stilistice diferite nu a făcut decât să deruteze critica. Dacă ţinem seama de afirmaţiile confesive ale autorului şi de romanele postume, proza reprezintă marea miză a creaţiei lui Sîrbu, nu teatrul.[4] La aceasta a contribuit şi decalajul între publicarea târzie şi momentul (re) scrierii lor. Citite având în minte timpul în care au fost scrise (contextul), textele fac vizibilă aceeaşi dialectică a luciditǎţii faţă de nişte vremuri tulburi, acelaşi spirit intelectual critic faţă de excesele epocii. Mă voi referi la câteva exemple concludente.

Şoarecele B., povestire privilegiată de critică încă de la apariţie, nu este doar o precisă parabolă antitotalitară cu mijloacele fabulei[5], dar trimite mai ales spre naşterea experimentului totalitar, al cărui morb se poate întrezări printre cele mai bune intenţii ale oricărei utopii sociale, fapt cu atât mai evident cu cât autorul pare că analizează un experiment biologic, acesta fiind de fapt un mijloc de a ecrana miezul ideatic cu adevărat exploziv al nuvelei: aplicat naturii, principiul condiţionării sociale pare şi mai aberant. Având ca personaje principale pe cei doi universitari, unul filosof şi celălalt biolog, prozatorul trimite şi spre originile intelectuale ale „dogmelor secolului": savantul Fronius creează o microsocietate, ţintind spre utopia solidarităţii şi egalităţii totale, dar le impune prin coerciţie, generând totodată un microunivers totalitar. Tratamentul pentru „boala" inegalităţii este deci mai dureros decât inegalitatea însăşi – ideea va fi formulată ca atare şi mult mai direct în *Adio, Europa!*. Personajul Fronius, cel care va apărea şi în acelaşi roman în legătură cu un experiment al condiţionării care trimite spre practicile de reeducare şi opresiune din comunism, este şi cel care rosteşte frazele, care, la momentul 1983, puteau da fiori oricărui cenzor sau cititor: „se pare că esteticienii au dreptate: lipsa de foame creează libertatea, libertatea eliberează fantezia, iar fantezia, care naşte artele, este

în acelaşi timp şi începutul dezordinii, duşmanul numărul unu al disciplinei" (Sîrbu, 1983, 300). La final, după ce este evident că tocmai experimentul a creat fauna analogă cu cea din totalitarism, având un opresor, tiran şi profitor (Şoarecele A) şi o victimă, etern martir (Şoarecele B), Fronius exclamă: „Unde va ajunge omenirea dacă nici un contract atât de simplu nu poate fi respectat? Automat – cel prost, cel leneş, şi cîine, devine tiran şi exploatator..." (Sîrbu, 1983, 306). Apoi, ca pentru a dovedi cinismul oricărui experiment catastrofal, în special al celui totalitar, a modului său de a se dispensa şi oculta sacrificiul victimelor, naratorul concluzionează: „Intenţia, perspectivele contează. Faza aceasta din urmă nu dovedeşte decât că B e un bleg şi un laş. Drama lui cade în afară de experiment." (Sîrbu, 1983, 307). Dana Dumitriu în cronica volumului de la data apariţiei realiza o mostră de critică subversivă, afirmând că povestirea formula cea mai puternică metaforă ironică a volumului, insistând tocmai pe supliciul la care sunt supuşi cei doi bieţi şoareci, pentru a „colabora" (Dumitriu, 1983, 10). Să amintim şi accidentatul parcurs al încercărilor de a publica povestirea, confruntată cu repetate refuzuri revuistice încă din anii '50, emblematic pentru dramatica luptă a scriitorului cu cenzorii: scrisă în 1955, era pe cale să apară în volum în 1957, apoi e dată la topit din ordinul ministrului Drăghici, alături de toate manuscrisele şi e rescrisă din memorie în 1964, apoi refuzată de diverse reviste, chiar şi după 1965 (Sîrbu, 1991, II, 62). Cenzorii îi cer să mute acţiunea, în funcţie de vizitele „de lucru" ale diverşilor preşedinţi, când în Germania, când în universităţile americane, şi, exasperat, autorul ajunge s-o plaseze în topos-ul fictiv Genopolis, care devine astfel un loc utopic (modelat după Cluj) în care se manifestă deja impulsurile distopic-totalitare.

Un alt exemplu de povestire care condensează metonimic portretul coerciţiei şi terorii, nu întâmplător nedetaliată în cronicile de la acea dată, este *Caz disciplinar,* povestirea masiv inspirată, după cum o arată şi notele jurnalului clujean din anii de profesorat ai autorului, de atmosfera „de tribunal" a şcolii. Ca o dovadă a perfectei convergenţe şi suprapuneri între biografie şi operă, povestirea pare o amplificare cu un plus de umor, dar şi tragism, a notiţei din 12 martie 1952, descriind atmosfera de teroare de care e înconjurat autorul, în aşteptarea tensionată a unui verdict cu grave consecinţe: „nici o speranţă de evadare şi nici o speranţă de adaptare. Trăiesc ca Raskolnikov" (1996, 18). Într-adevăr, şcoala descrisă în *Caz disciplinar* sugerează metonimic şi destul de transparent un univers concentraţionar, în care deţinuţii sunt elevii, părinţii adunaţi la şedinţă – aparţinătorii aflaţi în incapacitatea de a interveni, profesorii obişnuiţi – intelectualii (dintre care unii sunt evazionişti, precum Pitacu, şi doar naratorul şi Florica sunt disidenţi), cei din conducere, Motta şi aghiotanţii săi – cei de la Partid, iar directorul – şeful de penitenciar, cu drept de viaţă şi de moarte asupra elevilor.

Pentru a dovedi că nu e vorba de o proiecţie retrospectivă, trebuie să citim cu atenţie replicile povestirii, gândită aproape în întregime ca scenă dramatică a unui proces în stilul anilor '50. De fapt tocmai scena procesului suscitată de cazul elevilor indisciplinaţi permite vizionarea acestei ierarhii în toată splendoarea ei, dar şi construirea unui punct culminant dramatic. Să remarcăm construcţia în trei mini-acte, redarea aproape exclusivă prin dialog (oralitatea fiind o caracteristică fundamentală a întregii proze sîrbiene) şi echivalarea aproape fără „rest" între timpul narat (durata scurtă de timp) şi timpul citirii, de unde o şi mai mare percutanţă a efectelor şi a stilului direct, neobişnuit în peisajul prozastic al anilor '70-'80. Distanţa dintre situaţia proiectată în anii '50 şi realitatea şedinţelor şi plenarelor, dintre aerul noncomformist şi revoltat al naratorului şi spiritul disident recunoscut al autorului se micşorează periculos de mult în mai multe puncte ale acestei parodii de proces. Intrarea în scenă a directorului Cuvici se face cu un ceremonial specific, el fiind însoţit de „nelipsitul" Crîsnic, a cărui prezenţă ca linguşitor permanent este explicată printr-o notă ţintind spre prezentul autorului: „Aerul tiranilor e alcătuit din oxigen, azot şi linguşitori. Iar acest Crîsnic nu e decât ilustrarea românească a acelui dicton galic ce spune: «Fiecare prost găseşte oricând unul mai cult care îl admiră»" (Sîrbu, 1983, 158).

Identificarea indisciplinaţilor elevi cu viitorii revoltaţi contra sistemului o face chiar Cuvici, după principiul de fier „educaţia e pedeapsă la timp", trecând abil şi neaşteptat de repede la „problema politică": „Azi, veţi zice, copiii s-au jucat: au scos limba către un foarte venerabil şi iubit funcţionar superior al poştei. Buun! Dar vin eu şi vă întreb: ce vor face mâine? Sub ce geam şi de cine îşi vor bate joc când vor fi mari, când vor ajunge stăpâni pe faptele lor? Nu este oare lipsa de respect sursa tuturor relelor din lume? Nu este revolta lor un început de anarhie? Ba este, tovarăşi! Copiii sînt în pericol, trebuie să-i salvăm. Asta-i datoria noastră, pentru asta ne plăteşte statul. Şi-i vom salva, oricît ne va durea sufletul; mai mult decât atît, îi vom salva chiar împotriva voinţei acelor părinţi sau profesori care – în mod neprincipial, individualist, subiectivist, împăciuitorist şi chiar psihologist – încearcă să ne adoarmă combativitatea şi vigilenţa profsională. Acestor trădători (mă găsise, se uita acum direct la mine, mă făceam că plouă, era totuşi evident, devenisem unul din acei ticăloşi trădători vizaţi de combativitatea profesională a procurorului) acestor inconştienţi trădători, noi le spunem în faţă: nu, tovarăşi!" (Sîrbu, 1983, 165).

În fragmentul citat, crescendo-ul acuzaţiilor lui Cuvici demonstrează cum violenţa limbajului nu poate rămâne fără urmări, iar tirada declanşată de un caz aparent marginal se transformă treptat într-un proces

acuzator îndreptat chiar către dirigintele clasei, nimeni altul decât naratorul însuşi, al cărui stil la persoana I, al directeţii şi tensiunii unui iminent dezastru se tranformă în spovedania unui viitor acuzat. Finalul povestirii nu lasă niciun dubiu în această privinţă: „Astfel s-a încheiat cazul Mircea Cătinaş. Şi tot astfel s-a deschis cazul dirigintelui clasei a V-a; care caz, din păcate, nici până azi nu s-a rezolvat definitiv." (Sîrbu, 1983, 198). Povestirea capătă dintr-o dată aerul unei mărturii febrile, scrisă înaintea unei probabile condamnări, adresată fostului elev salvat şi devenit ulterior ministru.

Revenind la dialogul actului central, trebuie remarcat că abilitatea povestitorului-dramaturg este de a ne face mereu să uităm că avem în faţă descrierea unei şedinţe cu părinţii şi să credem tot mai mult că suntem la un proces politic ce se va solda cu consecinţe foarte grave: interpelat de cel mai curajos dintre părinţi (baci-Zamfir), care pare să sfâşie pentru o clipă vălul coşmarului, amintindu-le că au de-a face cu nişte copii, directorul Cuvici împlineşte sugestia iniţială care echivala şcoala cu o închisoare şi pe elevi cu nişte deţinuţi: „Aţi văzut vreodată o închisoare? Nu. Ei bine, eu am văzut. Toţi acei pungaşi, hoţi, haimanale şi chiar bandiţi au fost şi ei cândva copii. Probabil că şi-au început dosarul scoţând limba la te miri ce sau cine. N-a avut cine să-i oprească la timp şi iată au ajuns pleavă, otrava şi ruşinea societăţii." (Sîrbu, 1983, 171). Intervenţia lui Crîsnic merge mai departe, arătând dificultatea „disciplinării ştiinţific conştiente" în absenţa... bătăii: „să nu uităm un lucru: în şcoala noastră NU SE BATE! Acest fapt, atît de elementar în aparenţă, complică însă extraordinar munca pedagogului. N-ai voie să baţi, şi totuşi eşti obligat să pedepseşti; iată dilema muncii noastre." (Sîrbu, 1983, 173). Replica lui sună sinistru dacă o raportăm la contextul imediat ulterior morţii lui Stalin când, în închisori, bătaia era interzisă oficial, dar în continuare practicată. Datorită acestei forme de dialog dramatizat, autorul construieşte o oglindă pentru spaţiul carceral din realitatea momentului, putând fi comparat cu dialogul similar dintr-un roman al scriiturii disidente, *Gherla*.

După o intervenţie cu minime şanse de reuşită, în care dezvăluie obiceiul epocii (delaţiunea) şi motivul naivei răzbunări a copiilor, naratorul oferă o descriere a esenţei de nepătruns a puterii birocratice din totalitarism, ce va fi exemplificată în *Adio, Europa!*: „Cuvintele cădeau monotone, definitive şi fără apel. (...) Părea că pe sub nouri se rosogoleşte căruţa unui zeu străin, roţile scârţâie, neunse, nimeni nu ştie ce vrea, pe cine vrea acest zeu, e clar doar că pedepsele vin de sus, teribile, neînţelese, cu atît mai teribile cu cît nimeni nu e vinovat, nimeni nu greşise aici" (Sîrbu, 1983, 182). Punctul culminant coincide cu intrarea în sală a elevilor, ca nişte condamnaţi în aşteptarea sentinţei, şi cu identificarea făptaşului, cel care risca pedeapsa maximă şi care suferă umilinţa supremă (Cătinaş).

O utilă comparaţie s-ar putea face între această povestire şi filmul *Directorul nostru* (în regia lui Jean Georgescu), singurul film curajos al anilor '50, eliberat de cutumele realismului socialist, consecinţă a scurtului şi înşelătorului „dezgheţ" (1955): în timp ce imaginea şcolii ca univers concentraţionar din povestirea lui Sîrbu îşi amplifică treptat critica tot mai lipsită de echivoc spre întregul sistem comunist, filmul, având un început promiţător, cu fina ironie a naratorului la adresa birocraţiei sufocante, a incompetenţei generalizate şi la adresa interminabilelor şedinţe, preferă replierea drastică spre farsa de la final şi spre singularizarea cazului (directorul îmburghezit şi admonestat de vajnica activistă), fiind un film-supapă, cu aprobare de la centru, cu un scenarist sub a cărui semnătură se ascunde aceea a unui ministru (Popescu, 2011).

Cum se sparge gheaţa, *Perpetuum mobile*, *Soluţia Omega*, *Începutul călătoriei* sau chiar *Bivoliţele* (aparent inofensiva farsă în stil Caragiale), conţin fiecare un aspect problematic în raport cu cenzura. Prima se foloseşte de acelaşi microunivers al şcolii pentru a duce la ultimele consecinţe rolul de co-autor al cenzurii din vremea comunismului: un studiu pe tema educaţiei morale se preschimbă, după multe titluri, într-un articol despre „curăţenia clasei şi a coridorului". *Începutul călătoriei*, intitulată iniţial *Scuipatul divin*, se inspira masiv din tipologia poetului proletcultist al anilor '50, modelul real fiind A.E. Baconsky, şi apărea într-un moment în care acesta era reabilitat ca un critic al sistemului, datorită romanului distopic *Biserica neagră*, roman citit în foileton la radio *Europa liberă*. Portretul protagonistului nu e însă restrâns la referinţa reală, pe care doar apropiaţii scriitorului o cunoşteau atunci, după cum nici sugestiile criticii nu se referă doar la poezia proletcultistă a anilor '50, ci la întreaga literatură aservită sau oportunistă din vremea comunismului.

Povestirea *Bivoliţele*, iniţial scenariu de film, încheie farsa birocratic-caragialiană a protagonistului (Andrei Mureşanu) cu un „stagiu" forţat al lui la o clinică de psihiatrie, unde ajunge după o criză de nervi contra şefului Administraţiei financiare şi care seamănă bine cu o reeducare în stil comunist (practicată şi în timpul regimului ceauşist) cu şocuri electrice şi inocularea unor idei „vindecătoare". Muller, şeful clinicii, e tot un dictator-torţionar, iar finalul trimite indirect la acelaşi „accident biografic" al autorului, accentuat şi de menţionarea unui principiu totalitar ce l-a obsedat pe autor, frecvent în epoca sa: „orice individ urmărit sau suspectat se comportă exact cum doresc urmăritorii sau cum se aşteaptă cei care îl suspectează" (Sîrbu, 1983, 252), dar şi de faptul că povestirea apare, ca scenariu de film, în revista *Film*, în timp ce autorul este deja arestat (Sîrbu, 1996, 163). Chiar dacă indiciile referitoare la timpul narat sunt voit ambigue, *Bivoliţele* şi *Şoarecele B*. par situate într-o

atmosferă interbelică muribundă, aparent idealizată, dar cu sugestia că germenii lumii bastarde născută după 1945 se află deja acolo (experimentul social, lavajul cerebral, suspiciunea generalizată – în *Doi intelectuali de rasă*, ingineria socială criminală). *Perpetuum mobile* se construieşte pe o tensiune a contrastelor: în cadrul generaţiei traumelor istorice, decimată de război, lagăre, singurul care supravieţuieşte bine şi ultimului dezastru (în subtext, comunismul) este Tutilă, personaj care va reveni în *Adio, Europa!* Supravieţuirea miraculoasă se datorează unei singure fraze, care, suficient de generală, se adaptează oricărui context istoric, dar pune mereu întrebarea obsedantă şi totodată de o tragică ironie: „omul conştient stă la răscrucea destinului, îşi pune degetul la frunte şi se întreabă dramatic, încotro?" (Sîrbu, 1983, 356). Rostită de liceanul Tutilă ea poate aminti de acel plictis şi dezorientare decadentistă de la începutul anilor '40; repetată de un alt coleg, întors în 1947 din prizonierat, capătă un înţeles tragic (întoarcerea armelor, incertitudinea anilor imediat postbelici); reluată de acelaşi Tutilă în noua lume devine material propagandistic, mijloc de ascensiune în nomenclatura de partid.

Stilistic, *Soluţia Omega* anticipează mult din dialogurile spumoase ce construiesc atmosfera intimităţii soţ-soţie din *Adio, Europa!*, perspectiva e însă radical diferită, aici din interiorul sistemului cadrelor de partid (Ispir e director), care, la rândul lor nu sunt scutite de frica generalizată, pregătiţi de o sinucidere simbolică. Soluţia omega înseamnă nu doar renunţarea la privilegii, avere, poziţie socială, ci mai ales exemplul care trebuie, conform eticii, urmat de ceilalţi „tovarăşi", deci o prăbuşire din interior a sistemului opresiv şi deschiderea spre o utopie socială. Ideea disoluţiei sistemului, a inevitabilei implozii este mereu prezentă ca o ultimă speranţă a diaristului „exilat" din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (sau în *Adio, Europa!*), unde constată unicitatea situaţiei româneşti: „Suntem singura ţară (cred!) în care nici măcar directorii cei mari sau miniştrii, şefi de uriaşe departamente, nu mai cred în această formă de socialism. Şeful cel mare, cu camarila sa, stă singur în faţa materiei, economiei, industriei" (Sîrbu, 1991,II, 41).

Povestirea *Cimex lectularia* introduce, prin expunerea socratică a administratorului, un motiv central pentru romanul *Lupul şi catedrala*: invazia ploşniţelor este o metaforă cu dublu sens, ea poate fi un semn al chemării, alegerii protagonistului pentru iniţierea tragică sau o alegorie politică ce se foloseşte din nou, ca şi *Şoarecele B.* de „placarea" politicului asupra naturii. Palierul iniţiatic va fi dezvoltat în roman, povestirea îl fructifică pe al doilea, mai critic şi mai problematic în contextul cenzurii decât primul. Invazia paraziţilor este, în multiple rânduri, comparată cu intruziunea unor paraziţi într-un corp social sănătos, pornind de la o metaforă corporală aparent inofensivă (la început), şi anume „obsesia ploşniţelor" care îl bântuie pe narator, deocamdată nenumit în povestire.

Să observăm că la simpla reclamaţie adresată de personajul-narator administratorului, nu întâmplător un bătrân general de armată retras, acesta îi răspunde cu cazuri culese nu din istoria naturală, ci din faţa nevăzută a marii Istorii, o istorie secretă („paraistorie"), construită după o grilă cvasi-„conspiraţionistă". Într-o primă fază, „socraticul" administrator nu face decât să-i descrie codat „răul istoric" cu ale sale căi de neînţeles (altă temă obsesivă), de unde şi repetatele întrebări nedumerite ale naratorului. Aparent o parodie a filosofiilor istoriei, discursul digresiv al fostului general se învârte de fapt în jurul întrebării obsesive pentru autor şi pentru multe din personajele sale: care e sursa, cauza primă a Răului care se manifestă atât de vizibil în anumite momente ale istoriei? Întrebarea nu e formulată nicăieri explicit, nici în roman, poate doar în *Jurnalul...* şi în *Adio, Europa!*, însă analogia se construieşte prin intermediul paraziţilor, a proliferării lor tot mai dificil de controlat. De fapt, tocmai tentativele tot mai radicale ale omului de a eradica paraziţii/ dăunătorii din natură generează noi specii mai performante, mai adaptate de astfel de insecte („s-o recunoaştem, un purice, în comparaţie cu o ploşniţă, e o dulce poezie. Un vis. Puricele avea haz, avea bun-simţ" - Sîrbu, 1983, 334).

În mod similar, spune acest personaj-reflector, omul, căutând utopia sistemului de guvernare perfect, n-a făcut decât să-şi adâncească acest rău social cu contradicţiile sale, începând de la Revoluţia Franceză şi terminând cu totalitarismele secolului XX, din care explicitează doar cazul nazismului, dar invazia ploşniţelor trimite suficient de clar la cealaltă invazie, a „comunismelor", care ţine tot de acel „abstract stat-major al morţii". Din nou ajungem la mecanismul predilect al primei reprezentări, acela de a circumscrie esenţa răului prin avatarurile sale istorice, iar apoi de a le abstrage spre dimensiuni cvasi-metafizice (răul ca manifestare a forţei de negaţie, a morţii). A doua parte a povestirii deschide spre celălalt sens al răului, cel al suferinţei şi al iniţierii prin suferinţă, a unei mari experienţe spirituale, ce va fi dezvoltat în *Lupul şi catedrala*. În acest sens, temele fundamentale ale prozei şi discursului confesiv sîrbian se apropie de temele celorlalţi reprezentaţi ai primei tipologii, de la Paul Goma la N. Steinhardt.

Cazul lui I. D Sîrbu este unul cât se poate de special şi în cadrul seriei de autori ai primei reprezentări, o existenţă situată exclusiv sub semnul tragicului (început fericit şi final dramatic), care infuzează şi viziunea sa asupra epocii comuniste. Ultimul decalaj tragic îl reprezintă chiar data morţii scriitorului (17 septembrie 1989), survenită cu doar trei luni înainte de Revoluţie - sfârşitul cathartic, mult visat şi aşteptat, citit şi prospectat prin semnele care îl anunţă (*Jurnalul...* este un splendid roman al iminenţei, al aşteptării acestui

final). Cu alte cuvinte, Sîrbu rămâne până la final un martor al comunismului ca experiment totalitar catastrofal, fără relativizările aduse de momentul postcomunist, captiv viziunii tragice asupra lui.

Acknowledgement:
This work was supported by Romanian National Authority for Scientific Research within the Exploratory Research Project PN-II-ID-PCE-2011-3-0061.

Note:

1. Cercul literar de la Sibiu, Școala de la Târgoviște și întreaga „generație pierdută" au fost percepuți tot mai clar de critica postrevoluționară drept reprezentanții unei istorii literare alternative care transpare din când în când la lumină în timpul comunismului. Fascinația criticii din postcomunism pentru ei se leagă de această fascinație pentru o istorie contrafactuală, alternativă la cea impusă de comunism, istorie cu care imaginarul post-totalitar se identifică fantasmatic.
2. Deși opera lui Sîrbu ar fi ilustrat foarte bine literatura disidenței, Ion Simuț îl încadrează, alături de ceilalți colegi cerchiști, la literatura evazionistă, ghidându-se după volumul de piese *Bieții comedianți* și după programul estetist al Cercului (Simuț, 1994).
3. În viziunea Sorinei Sorescu, Sîrbu ar fi autor de piese realist-socialiste, unicul argument invocat fiind percepția publicului craiovean, nețiând astfel cont de faptul că spectacolele sunt versiuni supuse unui amplu șir de cenzori, chestiune relevată de autor în scrisori sau de critici precum Ion Vartic, Cornel Ungureanu și Antonio Patraș. Prin documentele adunate de Ion Vartic în volumul *Scrisori către bunul Dumnezeu*, nu mai trebuia să existe nicio îndoială: tocmai acuzația de denigrare a metodei realismului socialist, acuzație lansată de Andrei Băleanu, îi aduce lui Sîrbu condamnarea cea grea.
4. Și să menționăm faptul că de teatru se leagă, ca o ironie crudă a destinului, și arestarea din 1957, în urma cronicii teatrale critice la adresa spectacolului lui Al. Mirodan, „Ziariștii" și trimiterea la Craiova ca secretar literar la Teatrul Național, cu domiciliu obligatoriu, în „exilul dureros".
5. Antonio Patraș o compară cu *Ferma animalelor* (Patraș, 2001, 137).

Bibliography:

Agamben, Giorgio, *Ce rămâne din Auschwitz. Arhiva și martorul/ Remnants of Auschwitz. The Witness and the Archive*, Cluj: Idea Design & Print, 2006.
Dumitriu, Dana, „Proză ironică"/ "Ironic Fiction", în *România literară*, nr. 22, 1983.
Gottlieb, Erika, *Dystopian Fiction East and West. Universe of Terror and Trial*, London, Mc-Gill-Queen's University Press, 2001.
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza/ Romanian Literature unde Communism. The Fiction*, București, Editura Fundației Pro, 2002.
Patraș, Antonio, *Ion D. Sîrbu – de veghe în noaptea totalitară/ I.D Sîrbu – Guarding the Totalitarian Night*, Iași: Editura Universității "Alexandru Ioan Cuza", 2003.
Rothberg, Michael, *Traumatic Realism. The Demands of Holocaust Representation*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2000.
Simuț, Ion, *Incursiuni în literatura actuală /Explorations in Contemporary Literature*, Oradea: Editura Cogito, 1994.
Simuț Andrei, "Tipologii de reprezentare ale comunismului: strategia distopică"/ „Types of representing the Communism. The Dystopian Strategy", în *Transilvania,* nr. 5, 2015
Sîrbu, Ion D., *Lupul și catedrala/The Wolf and The Cathedral*, Ed. îngrijită de Maria Graciov, București: Editura Casa Școalelor, 1995.
Sîrbu, Ion D., *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal/ The Diary of a Diarist without Diary*, Ediție de Marius Ghica, Craiova: Scrisul Românesc, 1991.
Sîrbu, Ion D., *Șoarecele B. și alte povestiri/ The Mouse B. and Other Stories*, București: Cartea Românească, 1983.
Sîrbu, Ion D., *Scrisori către bunul Dumnezeu și alte texte/ Letters to God and Other Texts,* Dosar îngrijit de Ion Vartic. Cluj-Napoca: Apostrof, 1996.
Sîrbu, Ion D., *Iarna bolnavă de cancer/ Winter with Cancer Disease*, un "roman epistolar" gândit de Cornel Ungureanu, București: Curtea Veche, 1998.
Sîrbu, Ion D., *Traversarea cortinei. Corespondența lui Ion D. Sîrbu cu Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora/ Trespassing the Curtain. Ion D. Sîrbu's Letters to Ion Negoițescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora*. Ediție îngrijită de Virgil Nemoianu și Marius Ghica. Prefață de Virgil Nemoianu. Timișoara: Editura de Vest, 1994.
Sorescu, Sorina, „Ambivalențele biografiei auctoriale ale lui Ion D. Sîrbu. Dubla determinare cerchistă și realist-socialistă"/ „The Ambivalence of the Biography of Ion D. Sîrbu. The Double Influence of the Literary Circle of Sibiu and Socialist Realism" , în Sanda Cordoș (coord.), *Spiritul critic la Cercul literar de la Sibiu/ The Critical Essence of Literary Circle of Sibiu*, Cluj-Napoca: Accent, 2009.
Zamfir, Mihai, *Cealaltă față a prozei/ The Other Side of Fiction*, București: Editura Eminescu, 1988.