Rebarbor – vivisecțiile universului totalitar

Angelo MITCHIEVICI

Universitatea „Ovidius“ din Constanța, Facultatea de Litere
”Ovidius” University of Constanta, Faculty of Letters
Personal e-mail: angelo_kane@yahoo.com

Rebarbor – Vivisections of the Totalitarian Universe

The present article is a study regarding the work of probably the most mysterious Romanian prose writer after 1945 – namely Alexandru Monciu-Sudinski. The author considers that Rebarbor, Monciu-Sudinski's thin volume of sketches and stories from 1971, manages to convey much more about the malign essence of the Romanian communism than all the important thick novels of the same period; while the tww volumes of fake reportages, Caractere (Characters), from 1973, and Biografii (Biographies), from 1975, represent a jocular and dangerous attempt (quite successful, in fact) of deceiving the censorship.

Keywords: Alexandru Monciu-Sudinski, totalitarianism, Rebarbor, Romanian communism

”Rosebud” este cuvântul misterios, ultimul cuvânt pe care-l rostește magnatul Kane înainte de a muri, stârnind controverse printre criticii și istoricii de film cărora le-a trecut prin față capodopera lui Orson Wells, *Citizen Kane* (1941). A fost acest cuvânt un mod de a face cu ochiul unui anume spectator? Există opinii în acest sens, precum cea a lui Gore Vidal, care susține că ”Rosebud” denumește o delicată parte anatomică a iubitei magnatului Hearts care a servit drept model pentru Kane. Una dintre opinii, luată în considerare, este că până la urmă Rosebud nu înseamnă nimic, reprezintă un cuvânt venit la întâmplare, legat probabil de o amintire, o fulguraţie, fără vocație testamentară. ”Rebarbor” este un astfel de cuvânt inventat, deși unii critici literari au făcut trimitere la planta numită ”rubarbă” cu variația ”rabarbă”. Și de ce nu, în ecou, prin acest barbotaj glosolalic auzim și alte cuvinte amestecate: barbă, barbar, rebarbativ, bărbat, bar etc. Înainte de toate, *Rebarbor* este titlul volumului de proză scurtă al lui Alexandru Monciu-Sudinski, apărut în 1971, la editura Eminescu, volum cu o posteritate nefericită, retras din librării la scurt timp după apariție și dat la topit. Cum a reușit să treacă de cenzură rămâne un mister, mai ales că acest cuvânt inventat respinge o clarificare imediată a lui *intentio auctoris*, altfel solicitată și atent vegheată de cenzori. Ce le va fi explicat autorul în legătură cu acest cuvânt scos din pălărie nu vom ști, poate, niciodată.

Alexandru Monciu-Sudinski este unul dintre acei autori al unor mistere involuntare care țin de un parcurs existențial difuz. Clarificări biografice ne oferă atât Ion Manolescu în excelentul său eseu, ”Pe urmele lui Monciu-Sudinski” și mai nou Dan Dăncescu în articolul său din *România literară*, ”Alexandru Monciu-Sudinski [restituiri biografice]”[1]. *Nota bene*, Dan Dăncescu a realizat o teză de doctorat despre acest scriitor, teză încă nepublicată, consultând și dosarul informativ realizat de către Securitate. Din rapelul biografist pe care-l realizează Dan Dăncescu în articolul său, ar fi de menționat câteva episoade revelatoare. Monciu-Sudinski este mutat cu titlul disciplinar de la Școala medie mixtă Janós Arany din Salonta la o școală din Vadu Crișului, în ultimul an gimnazial, pentru a fi rupt câteva afișe de propagandă, elevul înscenându-i-

se un adevărat proces stalinist, care, pe bună dreptate, Dan Dăncescu îl consideră ca înscriindu-se traumatic în memoria copilului. Cu toate acestea "recidivează" și, în perioada studiilor liceale este mutat disciplinar de la liceul din Călărași la o școală din Babadag pentru culpa de a se fi "duelat" cu un prieten folosind drept spade osemintele eroilor sovietici împrumutate de la Cimitirul Eroilor din oraș. Acest din urmă episod, cu nuanța sa morbidă, constituie o tangentă la macabrul atroce al unora din schițele sale. (Cioran însuși jucase fotbal cu tigve în cimitirul de la Rășinari!)

Nici Alexandru Ivasiuc în *Păsările*, nici Marin Preda în *Cel mai iubit dintre pământeni*, nici Dumitru Radu Popescu în *Vânătoarea regală*, nici Ion Băieșu în *Balanța*, varianta cenzurată din 1985, nici Mircea Nedelciu din *Aventuri într-o curte interioară* nu au reușit să transmită atât de mult despre esența regimului comunist ca acest mic volum de "schițe și povestiri". Autorul nu a putut să construiască la o scară mai amplă decât cea din acest volum, într-o perioadă când romanul te validează, dar, în spiritul desantist al optzecismului intuiește eficacitatea prozei scurte, mergând către cea foarte scurtă, schița, de a servi unui mesaj subversiv, sau mai precis unui autenticism liminal. Cele două volume de reportaje *Caractere* (1973) și *Biografii* (1974) poartă amprenta unui joc bine controlat menit să reflecte aceeași stare de fapt din volumul anterior și înșelând din nou cenzura. Caracterele aduse în primplan suferă de o imbecilitate cronică, sunt caractere, poate cel mult în sens labruyerian, însă mai degrabă caricaturi. Diformitățile sufletești ale personajelor se reflectă în limbaj, un limbaj de lemn care revarsă rezidual stereotipii lozincarde, moralități infantile, penibile momente ale unei false reflecții cu răspuns confecționat ideologic. Iată câteva mostre din interviul luat tovarășului Jitniceru Constantin, maistru mecanic: "Dacă m-ar întreba chiar și un copil ce fac acum, aici, la culbutare, deși mi-ar fi cam greu să-i explic, i-aș spune totuși că-mi aduc aportul, ocupîndu-mă cu întreținerea mecanică, adică, practic, am în grijă niște utilaje pe care le și exploatez. Adică "exploatare" nu în sensul cel rău al cuvîntului, ci în sensul că funcționează. (...) Se lucra sectar, lucra fiecare separat, cu oamenii lui. Și eu voiam să nu se întîmple așa; adică să fie o omogenitate între schimburi (...) De exemplu, activitatea tovarășului Cocorenco Damian. Chiar și după venirea mea aici, ea a fost influențată în mod negativ, după părerea mea. Asta se datorește tovarășului Lambă Constantin, din cauză că el venea de multe ori în stare gravă la serviciu. Beat. (...) Speranța mea, cînd am venit aici, a fost să mă pot forma ca un caracter definitiv pentru meseria pe care o învățasem ca maistru. (...) Cu timpul am început să-mi omogenizez oamenii și oamenii au început să devină mai disciplinați (...) Eu, după expereința pe care am cucerit-o, consider că oamenii nu sînt așa de ușor de sudat omogen; că oamenii au concepțiile lor, diferite și foarte diferite. Dar în procesul de producție ar trebuie să fie aceeași concepție, aceeași disciplină, și oamenii ar trebui să gîndească cu toții la fel. (...) Da mașiniștii bandă ce rol au? Deci nu am nici o satisfacție pentru acești ziși mașiniști; și nu văd randamentul lor în producție! El nu are o sculă, el nu are o concepție! (...) Eu cu firea pe care o posed, am în primul rînd darul acesta de a nu mă plictisi (...) Da; asta pentru că e mai greu să ai curajul ca să recunoști că ți-ai făcut, poate cu mîna ta, un eșec, un ghinion, o mîhnire. Da' la mine nu de asta e vorba. Vorba e că *nu am avut aceste eșecuri*. (...) Îmi vine greu să mă exprim, dat totuși, așa, după mine, calitatea cea mai de bază din viața unui om este să fie... cum să vă spun? Să fie demn de ceea ce face. Și să aibă o bună intuiție. Ca-n cazul cînd ar avea neplăceri din partea altora să știe unde să meargă și să raporteze.[2] Imbecilitatea la confiniile cu debitarea chinuită a unui discurs propagandistic metabolizat cu dificultate recomandă un portret care excelează prin expresivitatea involuntară, construit paradoxal în termenii unei infrarealități. Intervievații lui Monciu-Sudinski, uneori de o prostie monumentală împinsă spre un absurdism de un comic colateral, neintenționat evocă prin limbaj și situațiile de comunicare personajele lui Daniil Harms. Observațiile lui Michel Adam cu privire la imbecilitate integrează perfect "caracterele" lui Monciu-Sudinski în această categorie. "Le comportement de l'imbécile consiste à se répéter, à pratiquer la tautologie. (...) L'expression en lui est toute mécanique, il est soumis au développement de ce qu'il dit, d'ou l'importance de la credulité, de la dépendance. (...) Les pensées de l'imbécile lui sont données, c'est l'homme de l'opinion."[3] Merită să observăm că maximul de subversiune pe care-o inoculează sistemului autorul se află aici, în centrul de comandă și control al propagandei prin intermediul autenticismului pur cu genul său predilect: reportajul. Avem astfel una dintre antologiile imbecilității exemplare a omului nou, antologie care primește nu numai girul autorității, dar și elogiile ei festive. Iar în *Biografii*, Monciu-Sudinski recidivează într-o deconstrucție ironică a manierei joyceiane cu o serie de decupaje biografiste a unor *dubliners* locali. Este uimitor cât de apropiate în spirit sunt *Caractere* și *Biografii* de *Bibliografia generală* care, *nota bene*, apare în același an cu *Rebarbor*, 1971, și *Dicționar onomastic* (1969) ale lui Mircea Horia Simionescu, ambii autori uzând și abuzând ironic-histrionic de convențiile de gen pentru a arunca în aer întreg eșafodajul literaturii printr-o comedie subtilă a ei.

Pe scurt, volumul lui Monciu-Sudinski cuprinde o serie de scurte povestiri, unele legate prin intermediul câtorva personaje, construite pe sistemul vaselor comunicante, prezentând felii de viață comunistă, câteva portrete de oameni ai muncii, un pedagog, un profesor, muncitori, muncitoare, asistente, dar și dame de consumație dezorientate sau doar placide, unele cu

o dorință imensă de recalificare profesională și studii superioare. De la prima povestire, volumul surprinde numaidecât printr-un naturalism în tușe groase, cu infiltrări expresioniste, fără niciun fel de amortizare, fără surdină, de un anticalofilism programatic, cu o cruzime gratuită, pentru că mizerabilismul mediilor muncitorești explorate nu mai reflectă situația corect politică a "exploatării omului de către om", condiția subalternă, descalificată a clasei muncitoare în societatea capitalistă, burghezo-moșierească. Nicidecum, ne aflăm în miezul universului creat de dictatura proletariatului, în fața noastră se află omul nou, produsul ingineriilor sociale comuniste; peisajul urban sau rural este și el reprezentativ pentru lumea nouă apărută ca urmare a reformelor radicale. Întreaga atmosferă care învăluie ca un nor toxic aceste "schițe și povestiri" este cea a României comuniste. În locul societății interbelice cu reperele recognoscibile într-un hedonism temperat și cuminte, avem un fel de încropeală tribală a unor existențe larvare, într-un orizont postapocaliptic de iarnă atomică. Deloc întâmplător, iarna este anotimpul aceste epoci, înghețul era figura de stil pentru climatul politic al vremii, iar frigul domină acest univers precar, descărnat, fără orizont, unde promiscuitatea constituie ocazional singura sursă de căldură. Și Monciu-Sudinski pare să se orienteze către tenebrele "obsedantului deceniu", nimic nu răzbate dinspre dezghețul provizoriu al anilor '60. Fabula unei deveniri luminoase promisă oamenilor muncii și-a schimbat sensul, minimalismul mizerabilist al acestor povestiri, anticipându-l pe cel al optzeciștilor cu cel puțin un deceniu.

Volumul se deschide cu moartea unei femei, bunica, care poartă cu sine memoria unui alt timp, o moarte care nu dovedește nimic. Suntem departe însă de sensibil-elegiaca povestire *Bunica se pregătește să moară* a lui Anton Holban sau de tandrele rememorări teodoriene din *În casa bunicilor,* unde moartea este acea prezență inefabilă, transparentă, care lasă lumina să pătrundă în amintire. Bunica, Iulia Andreievna, pretinsă *la comtesse cneaghina*, refugiată din calea Revoluției, nu este pregătită să moară, iar moartea apare în tot grotescul ei murdar, meschin, amestecând deziluziile cu cruzimea detaliului fiziologic, redusă simbolic la proporțiile unui fetus monstruos, o aberație a naturii. Dan Dăncescu cosemnează ca fapt biografic[4] extracția rusească a familiei autorului și o bunică, Iulia Sudîk, din partea mamei autorului, ceea ce conferă primului text o relevanță autobiografică. "Singură ca un monstru închis într-un borcan de sticlă în camera horn (...)", "(...) ca un dop pe fundul unei sticle băute demult (...)", "Singură ca un șarpe într-un borcan cu fenol."[5] Departe de a fi o prezență subtilă, discretă, moartea deformează, lichefiază, expune, coboară în deriziune, este respingătoare, atacă coroziv feminitatea, o poartă ca pe o serie de măști grotești. "(...) dimineața femeile sînt urîte au fața albă și rece ca o ... parcă sînt rupte în dreptul gurii au măști de femei, guri rupte brutal de nesomn."[6] Lumea este opacă, lipsită de orice strălucire, "Nu scînteiază nimic!", într-o viziune de un grotesc ensorian, iar creierul "acoperit cu o piele de mort" se lichefiază suprarealist și naratorul îi simte gustul, gustul respingr al lumii pe care o traversează: "Parcă s-a scurs nițeluș în gură are gust insipid gust de pungă de plastic în care cineva a scuipat."[7] În câteva pagini lipsite de orice recalcitranță, cu o impresie de dicteu automat la confiniile cu sensibilitatea expresionist-contorsionată a unui Egon Schielle avem un decupaj cotidian de o visceralitate aproape insuportabilă, de o tristețe dizolvantă, de o atrocitate banalizată. Ea putea trece drept o proiecție a unei sensibilități contrariate, glisând spre patologic, a unui eu aflat în prada unei angoase profunde, a unei iremediabile depresii, deformând tot ce vede până la monstruos. Dar, dacă eliminăm acest alibi motivațional, avem ceea ce o sensibilitate crispată înregistrează cu maximă acuitate în jur, realitatea este una deformată și nu cel care o înregistrează. *"Cobor din troleu este stația Vidu, dimineața ca o piele de mort."*[8] *este fraza cu care se încheie prima povestire. O coborâre în gol, în Vid, în moarte sau o supralicitare a dereglării sistematice a simțurilor de reflex patologic?* Finalul povestirii reflectă această șarnieră care ne situează într-o ambiguitate primejdioasă: ceea ce se vede este real sau mai precis Realul sau *"organele-s sfărâmate și* maestrul e *nebun"? Oricum, impresia pe care o lăsa Monciu-Sudinski era aceea unui inacceptabil "troppo vero" al societății socialiste. În aparență, prin comparație, demersul său este similar celui al neorealismului italian al unor Luchino Visconti, Roberto Rossellini, Vittorio de Sica, Giuseppe de Santis neorealism care aduce în scenă felii de viață ale clasei muncitoare italiene imediat după război, focalizând uneori sărăcia extremă și un anumit patetism al precarității. Acest realism liminal, sau o formă de suprarealism socialist, Ion Manolescu îl consideră un amestec de realism dur cu realism magic, este recuperabil nu doar din proza lui Monciu-Sudinski, ci și din a opzeciștilor. În Postmodernismul românesc, Mircea Cărtărescu face referire la un microrealism textual, "opus ideologic valorilor comuniste", în fapt, un "nou realism, al sordidului, al cenușiului, dar și al unui anumit gen de pitoresc kitsch, mergând uneori până la un hiperrealism halucinant (...)"*[9] *Interesant că prozatorul și criticul Cărtărescu i-a văzut ca precursori ai direcției optzeciste pe un Mircea Horia Simionescu și Radu Petrescumai degrabă, decât pe un Monciu-Sudinski care dă formula "optzecistă" cu un deceniu înainte. Iată o caracterizare cărtăresciană a optzecismului prin filtru postmodern, care cu câteva excepții, se potrivește mânușă prozei lui Monciu-Sudinski: "(...) textele sînt realmente interesate de mediile sociale marginale și subterane, care sînt date ca "realități", indiferent cît de prelucrate textual), totuși indeterminarea ca urmare a pulverizării narațiunii, modul de dislocare a figurativului prin manevre auctoriale "la vedere",*

fragmentarismul, autoreferențialitatea textelor, oralitatea "în priză directă", grotescul și kitsch-ul (categorii estetice" carnavalești"), parodia, umorul – toate acestea nu țin de realismul inocent, ci de grația "soft", de stilul rafinat-plebeu al postmodernilor."[10]

Două dintre definițiile pe care Paul Klee și Bertolt Brecht le dau realismului merită o reflecție în rama pe care o configurează proza lui Monciu-Sudinski. În eseul său din 1920, Confesiuni creative (Schöpferische Konfessionen), Paul Klee afirma "Art does not reproduce visibile things, but renders things visible"[11]*, iar Bertolt Brecht considera că "Realism is not what real things are like, but things are really like"*[12] *Într-adevăr, în schițele și povestirile sale Monciu-Sudinski nu reproduce lucrurile vizbile, ci le face vizibile, permite accesul la esența acestei realități, situându-se astfel la antipodul realismului-socialist care modelează o realitate paralelă, ideologic corectă și utopică în același timp pentru că pune idealul societății comuniste în locul realului unei societăți marcate de tensiuni, aberații și incongruențe devastatoare.*

Dincolo de textul de escortă, are loc intrarea în scenă a personajelor, dintre care Pedagogul se impune cu francheța șocantă a unei pălmuiri. În reconstituirea biografică pe care o realizează Dan Dăncescu se află și această informație, Monciu-Sudinski fusese pedagog la Dragalina în perioada 1962-1963 și la o școală profesională din Piatra-Albă între 1964-1965 ca urmare a întreruperii studiilor universitare ca student al Facultății de Limbi Slave din București. Cu alte cuvinte, mediile prezentate sunt, foarte probabil, medii explorate de autor. *Tipul brutei tributare instinctelor, tip vehiculat în formule diverse ale realismului, în special în naturalism unde frecventarea mediilor periferice, insalubre, lumpenproletare se face programatic, dar și într-un context expresionist, are ceva care îl particularizează. Bruta apare într-un cotrapunct cordial, asociată sistemului educativ, Pedagogul, spre exemplu, fiind un fost boxer reciclat care aplică legea pumnului întru modelarea noilor generații, elevi de liceu într-un internat. Fantasmă putredă a pedagogiei lui Makarenko, torționarul își întemeiază "pedagogia" pe frica pe care o induc corecțiile sale aplicare profesionist și însoțite uneori de confesiuni patetice. "– Eu aș vrea să fiu blând cu voi, nu să vă bat, dar voi nu vreți să-nțelegeți asta. Ar fi mult mai bine și pentru mine... și pentru voi; ar fi mai comod... înțelegeți, Ursescule? Numai că voi nu vreți să mă credeți, iar atunci eu am să vă bat; ca să mă credeți. Și am să vă bat, vorbi monoton pedagogul ca și cum mi-ar fi citit sentința, am să vă bat până am să vă conving că trebuie să mă lăsați să mă port așa cum vreau eu; adică plin de blândețe..."*[13] *Esența acestei pedagogii paradoxale este recuperabilă din formulele sacrosante ale celor două mari sisteme concentraționare, lagărul de concentrare nazist și gulagul comunist. Poarta Auschwitzului avea afișată apoftegma venită parcă pe filiera eticii protestante, "Munca vă va face liberi", iar în lagărele de muncă din insulele Solovki o alta patrona procesul de reeducare cu nota unui ortodoxism proletar care recicla ideologic Fericirile: "Cu forța îi vom face pe toți fericiți". În "Colonia Gorki" unde Anton Makarenko și-a condus experimentul de reeducare, practicat intens între 1949 și 1952, forța constituia principalul mijloc de persuasiune înțeleasă și ca forță a colectivului pentru zdrobirea oricărei urme de personalitate, "omogenizarea" care apare obsesiv în discursul cu inepții exponențiale al unui "caracter", tovarășul Jitniceru, din volumul menționat anterior. Reeducarea, eufemism pentru regimul torționar din închisoarea de la Pitești avea să funcționeze ireproșabil în acei ani. Nu delicvescența juvenilă face obiectul povestirii, nici pedagogia aplicată corporal. Elevul Ursescu își recunoaște furtul, superioritatea pedagogului, însă refuză lecția, declarând-o inutilă: "El, e drept, era mult mai învățat decît noi, numai că priceperea lui era fără rost și, asemeni cărților, moale și încîlcită."*[14] *Reacția la această "pedagogie", nu este revolta, un proces de conștiință, ci o supunere obosită care nu este egală cu spălarea creierului pe care o preconiza Makarenko ca fază ultimă a procesului educativ. Tinerii nu mai sunt reeducabili, fără a fi prin aceasta niște "rezistenți"; un rău mai profund s-a insinuat în ei alături de o luciditate a unei ticăloșii asumate care vede dizolvarea graniței dintre pedagogul torționar și victima sa. Există o fraternizare de o clipă, dincolo de rolul pe care-l joacă fiecare, prizonieri ai unui mecanism care-i condamnă deopotrivă. "Dar, curînd, obosi. Mîinile-i alunecară în jos, plumbuite, cu tristețe și cu sfîrșeală. Am rămas așa, oglindindu-ne ochi în ochi, fără gînduri rele sau ură. Ca doi boi la același jug", m-am gîndit, "după-o zi de trudă".*

-Măi băiete..., bolborosea, ce-am făcut noi... ce facem noi aici. Nu e bine.

-Pentru asta luați leafă, am zis. N-ați spus că o să ne faceți oameni?"[15]

Acest moment de o intensitate aproape insuportabilă marchează exercițiul de luciditate care constituie esența realismului lui Monciu-Sudinski. "Înjugați" împreună, victima și călăul înțeleg că fac parte din același scenariu care-i dezumanizează, că "pedagogia" aruncă în derizoriu orice intenție educativă, că ea este ineficace. Absența urii, a resentimentului nu vine din înțelegerea severității corecției menită să modeleze "caractere", să instituie conduite adecvate, să creeze reflexe etice, ci din înțelegerea faptului că ea este obligatorie, că violența este norma. Fraternitatea își dobândește sensul generic, din latinescul frater care-i desemna pe toți membrii speciei umane, iar cuvântul dobândea o semnificație simbolică de unitate pe care o reclama deja motto-ul Revoluției franceze. Fraternitatea pe care o pune în circulație personajul lui Monciu-Sudinski nu mai are nicio relevanță ideologică, umanistă, constituie o formă de complicitate silită, amară, la un rău mai mare care guvernează relațiile dintre oameni, răul totalitar. Victimă și călău se privesc ochi în ochi, preț de o clipă, și au acest moment de luciditate în

care pot contempla tabloul propriei degradări. În acest sens trebuie citită replica finală de o tristețe fără egal și care semnează eșecul lamentabil al reeducării totalitare. Eșecul a ceea ce a purtat numele pompos de "umanism socialist" deghizează, în fapt, o sistematică a supunerii prin abrutizare, o dialectică a bâtei și mulsului. "- Dom pedagog, am vorbit eu atunci, nu vă mai necăjiți degeaba. Bani-s în dormitor, sub dușumea, lîngă sobă. Da' nu asta-i treaba. Vă vorbesc ca lui frati-miu, dom'le, dați-i drumul de-aici; luați-vă valiza și tot ce aveți și duceți-vă, dom'le, în lume. Nu vă mai faceți ambiții cu noi. Noi... dom'pedagog... ce să vă spun? Noi nu vrem să fim oameni..."[16]

Amenințarea care emană din banal, promiscuitatea generalizată dau măsura kafkiană a subrealului societății socialiste. Scenele de cotidian reflectă pe deplin deformarea unei umanități inundată de mizerie. Deși vagoanele sunt goale, urcarea în tren are aspectul unei încăierări, unde cel mai puternic se impune. Violența nu ține cont de sex sau vârstă, îmbrâncindu-se, strivindu-se, înjurându-se gros, toți acești oameni dau năvală să ocupe locurile prea puține, o parte rămânând pe coridor. Mirosul de urină caldă și fum al vagonului constituie o prezență familiară, nicidecum respingătoare, iar ocuparea vagonului o victorie împotriva mulțimii, victorie acompaniată de titlul elogios de șmecher, cum "șmecheră" este și replica cinică a celui care blochează accesul în vagon. "-Deschide, bă, strigă cineva, deschide odată!

M-am simțit împins, ridicat, izbit de ușă. Ușa cedă. Am năvălit înăuntru. Mirosea plăcut a fum și-a urină caldă. Vagonul era pustiu. Am intrat în primul compartiment, mi-am azvîrlit căciula pe banchetă și am încuiat ușa. Coridorul se întunecă de țărani, de ceferiști, de navetiștii de la Ateliere. Era cald. Am scos capul pe fereastră. Jeni era deja pe scară, își făcea loc, zbierînd într-una. Ursescu alerga ca un cățel în coada mulțimii, încerca și el să se agațe. M-a pufnit rîsul. Mă simțeam tare mulțumit; fusesem mai șmecher decît toți! Cîțiva oameni îmi băteau cu pumnul în ușă.

-Ocupat, am zbierat. Mama și copilul."[17]

Șmecherul este descurcărețul, marele combinator în epocă, un Ostap Bender căzut în mizerie, tricksterul care reușește să se salte un pic deasupra degradării generale. Șmecheria reprezintă o formă de inteligență circumstanțială înrudită cu viclenia și beneficiind de suspendarea oricărui simț moral. Formă de inteligență practică care se dezvoltă în contextul societății totalitare, ea presupune totala lipsă de scrupule, o vivacitate care te ajută să vezi oportunitățile, " o bună intuiție" cum o numește caracterul lui Monciu-Sudinski și capacitatea de a-i înșela pe ceilalți, instituții și oameni deopotrivă, în beneficiul tău, de a obține profit din orice situație. Până la urmă șmecheria constituie o artă a supraviețuirii în vreme de criză, fentând Sistemul, ocolind capcanele lui Big Brother, celălalt mare Trickster, Statul și servit drept școală a vieții pentru cei ambițioși. Momentul de jubilație al Pedagogului, când el se simte "șmecher" este cel al contemplării "luptei de clasă" pentru ocuparea unui loc la clasa a II-a în compartiment, satisfacția de a-i vedea strivindu-se pe ceilalți care nu au prins loc, iar apogeul stă în replica servită sarcastic. Mama și copilul aveau drept de a se așeza, una dintre expresiile umanismului socialist, folosită aici într-un contrapunct ironic.

Frig, *Terasamentul*, *Într-un iris* stabilesc un etalon al cruzimii, respirația malefică a acestei lumi în care se trăiește de pe azi pe mâine. Munteanu, profesorul de mecanizare își bate nevasta și se arată dispus să o lase să doarmă în frig, tot el își incendiază câinele, așa cum meșterul Manole, un maistru cu acest nume, este electrocutat mortal împins într-o acțiune riscantă de insistențele a doi tovarăși cu experiență, rescriere în registrul abjectului și a derizoriului "istoria" baladei. Construcția socialismului anunțată prin electrificare, hidrocentralele, termocentralele etc sunt și ele ctitorii, conduce la electrocutare. Există un numitor comun al acestor torționari, o anumită blândețe, o duioșie înșelătoare, un "sadism suav" cu termenii lui Ion Manolescu, un "amestec de atrocitate și duioșie exploziv, de sorginte dostoievskiană (...),"[18] Înspăimântătoare este însă incendierea câinelui Beroe, un perfect act gratuit, pe care, aparent nimic nu o justifică, nici măcar cruzimea. Sadismul apare în toată splendoarea atrocității, și se cuvine a fi recuperată semnificația sa, pentru că nu apare accidental în aceste schițe, ci este un fapt constitutiv al lumii în care evoluează personajele cu vocație de torționari. Munteanu dorește "să lanseze un mesaj către infinit", sugestia scatologică a unuia dintre tovarăși, "trage apa!" fiind ignorată superior. Beroe este victima perfectă în raport cu ceea ce ucide omul nou în acest câine: inocența deplină a celui care ia drept joc pregătirile pe care stăpânul le face pentru moartea sa, dragostea necondiționată pentru acest stăpân pe care-l urmează supus și bucuria vieții, această fericire, acest energetism care emană din corpul tânăr. Unul dintre cei patru tovarăși îl acuză pe Munteanu că este beat, un mod strategic de a-l disocia de cruzime și probabil de a se discupla de participarea la ea, însă profesorul respinge ferm acest alibi. Sacrificiul este comis deliberat, în deplină luciditate așa cum i se cere unui bun sadic. Care este semnificația acestui mesaj? Mesajul către infinit este un mesaj către un Dumnezeu absent, un mesaj în vid care demonstrează prin atrocitatea actului gratuit că cerul e gol. "-Beroe! Urlă Munteanu. Start! Infinit!

Brusc, Beroe explodă într-un vălătuc mut de foc, iar în clipa următoare vălătucul se urni în goană de-a lungul liniilor de tren. Dinăuntrul lui se smulgeau urlete groase de om. Se prăbuși lîngă semafor, unde mai arse în tăcere o bucată de timp.

-Păcat, oftă melancolic Munteanu. Să fi fost noapte, era mult mai frumos."[19]

Munteanu nu are talia unui Verhovenski sau

Stavroghin, dar parfumul rusesc al nebuniei și cruzimii se află în personaj. Studiul lui Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola ne indică și alte câteva posibilități de explorare care nu exclud "dostoievskianismul" personajului. Barthes observa caracterul "de clasă" al mizanscenelor sadiene desfășurate în cadrul microsocietăților de libertini, care în mic transpun normele și ierarhiile sociale. "Dans la petite société des libertins; cette société est construite comme une maquette, une miniature; Sade y *transporte* la division de classe; d'un côté les exploitants, les possédants, les gouvernants, les tyrans; de l'autre le *petit peuple*."[20] Exercitarea exploatării ține de un privilegiu al clasei superioare, de o practică hedonistă și deliberat crudă, în cazul de față este vorba de o mână de privilegiați, de dictatura proletariatului, și de umilirea foștilor prin privarea de bunuri, demnitate și libertăți. Dar explotarea se exercită deopotrivă și asupra clasei muncitoare în ansamblul ei. Personajul sadian al lui Monciu-Sudinski își exercită dictatura asupra singurei ființe complet subordonate lui, câinele Beroe. Același mecanism prezidează în *Vânătoarea regală* a lui Dumitru Radu Popescu umilirea simbolică înscrisă în onomastica derizoriu-aristocratică a câinilor și sacrificarea lor sistematică. Să ne amintim că juisarea sadică reclamă cel mai adesea inocența victimei ori, Beroe este victima perfect inocentă. Mecanismul urii de clasă a deschis noi posibilități de organizare pe criterii sadiene a societății, iar asocierea societății sadiene cu dictatura, mai precis cu fascismul italian, o realiza Pier Paolo Pasolini în *Salo sau cele 120 de zile ale Sodomei* (1975).

Oricum, faptul divers atroce rămâne neconsemnat, profesorul Munteanu își afirmă sadismul în esența sa și anume blasfemia, măsurând cu atrocitatea sa "infinitul" pe care-l invocă cinic. În același timp, avem certitudinea că profesorul și-a desfăcut și ultimele legături cu umanitatea, devenind altceva, poate chiar cetățeanul model al acestei lumi bolnave.

Un cuvânt, o enigmă: Rebarbor

Prin urmare, ce înseamnă "Rebarbor", numele pe care Monciu-Sudinscki îl dă nu doar volumului său, ci și universului pe care-l prezintă acest volum? Să privim cu atenție contextul cel mai apropiat, cel al schițelor în care apare.

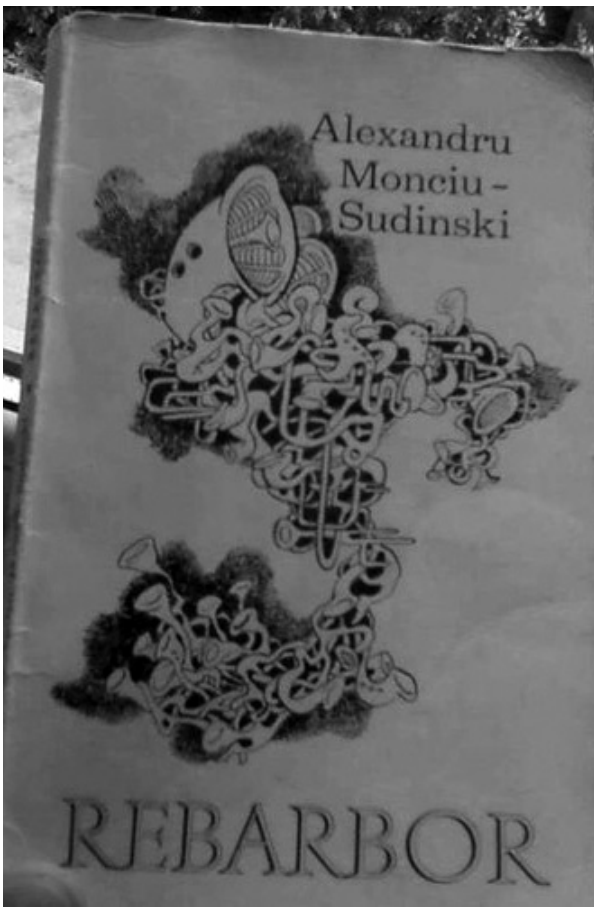
Prima este *Telex*, un text despre inaugurarea fictivă a unui combinat cu împrumutul unui balot de hârtie velină pentru a servi la ocazie. Glorioasa economie socialistă apare aici în toată splendida ei ineficacitate, în grandiosul ei faliment, în paralel cu mecansimul bine uns al propagandei menit să facă din eveniment un succes răsunător al industriei socialiste. Schița surprinde agitația extremă în vederea inaugurării combinatului și întâmpinării ministrului și a echipei de ziariști, a televiziunii etc. *Telex* se deschide cu acest cuvânt "rebarbor", cuvânt reverberat ca un ecou de toate telexurile, expresia unei agitații imense în jurul unei mistificări de proporții. Cuvântul este reluat ca un semnal, ca un zgomot de canal, intrat în câmpul magnetic al intensităților unor comunicări tensionate, expresie a unei anxietăți dizolvante, un fel de S.O.S., marcaj al defazajelor, al blocajelor, al festivismului, al retorismelor găunoase. Totul nu este decât o potemkiniadă, primul balot de hârtie este desfășurat demonstrativ, fără ca giganticul combinat să funcționeze o clipă. În jocul tradițional al reportajului pe șantier, în fabrici și uzine ca expresie a autenticității, a prizei directe la real apare reporterul care dorește să ia un interviu unuia dintre muncitori, martor al întregii puneri în scenă. Expresie a unui entuziasm prostesc, demersul său se izbește de placiditatea și lipsa de cooperare a muncitorilor transformați în actori. Insistența sa dă totuși rezultate, iar incontinenței sale lirice i se răspunde cu același cuvânt misterios, "rebarbor": "ești generația mea zice ce-ai simțit cînd/ a pornit hîrtia/ cum ce am simțit îi răspund/ ei, ce-ai simțit, zice, uite dacă-ar fi fost să scrii pe sulul ăla ceva, ce-ai fi scris, primul cuvînt/ rîdea el/nu știu îi răspund nu-mi prea arde de glumă acum/ un cuvînt, hai, gîndește-te, primul ce ți-ar veni în minte, înțelegi? Un cuvînt./ Un cuvînt? /Un cuvînt./ Rebarbor îi răspund. Aș fi scris re-bar-bor./ Rebarbor?/ Da, rebarbor./ E-un termen tehnic? Știi, nu l-am mai întîlnit.../Tehnic, îi spun./ Și ce-nseamnă?/ Nimic./ Cum nimic!/ Așa bine, nimic./ Nu serios, chiar nimic, nimic?/ Da, nimic, nimic, îi răspund."[21] Replica "nihilistă" a muncitorului ne plasează în zona unei ambiguități neliniștitoare care se deschide interpretării: 1. "rebarbor" nu a achiziționat un sens, este un termen flotant, un zgomot de canal, sau ceea ce în teoria comunicării poartă numele de *redundanță*[22], un surplus de mesaj, prezent prin repetiție, dar fără a purta un sens anume. 2. Termenul înseamnă literal "nimic", adică acesta este sensul alocat, ceea ce se întâmplă la combinat este chiar acest nimic, atât timp cât totul este o înscenare 3. Există un sens ocultat, inaccesibil reporterului așa cum acesta nu trebuie să afle nimic despre eșecul combinatului de a produce hârtie, iar sensul nu poate fi decât enunțat, fără a fi decodat.

În schița care poartă chiar titlul *Rebarbor*, regizorul Grozea și actorul Zadov poartă o discuție personală cu accente metafizice, în timpul pregătirilor pentru o repetiție a ceea ce pare un spectacol omagial. Zadov și-a pierdut soția, își declară patetic sigurătatea, dar și lipsa afecțiunii față de defunctă invocată cu apelative jignitoare. Dialogul are ceva burlesc, farsa, gluma asigură mereu contrapunctul afirmațiilor serioase, împiedicându-le să se coaguleze. Spectacolul presupune prezența în scenă a unui număr însemnat de figuranți, regizorul Grozea dirijează deambulația acestora pe scenă unde se va "juca" "o scenă istorică":

"-Figuranți! Șuiera Grozea. Urmează o scenă

istorică! Trebuie să vă agitați, să dați impresia de entuziasm, de participare colectivă, tumult! Agitați-vă! Răsculați-vă! Urlați! Rebarbor, rebarbor..."[23]

Rebarbor apare pentru prima oară aici într-o serie care stă sub semnul agitatoricului, regizorul spectacolului istoric, se confundă cu agitatorul care înfierbântă masele , rebarbor este cuvântul care se află la cel mai înalt punct de fierbere al mulțimii, un cuvânt de îndemn la revoltă, desigur aici una scenică. El este reluat în ecou de mulțimea figuranților pentru a menține spiritul revoluționar.



Sursă foto: https://covers.openlibrary.org/b/id/7243666-L.jpg

Mulțimea recunoaște "măreția" cuvântului" sensul său nu mai are importanță, el este asemeni unui strigăt de luptă, născut dintr-o interjecție, dintr-un sunet animal precum mugetul, răcnetul, urletul, etc. Întemeiază o solidaritate de scenă, artificială, menită însă să trezească instinctul, fluxul de energie care străbate masa. Rebarbor se construiește pe această beție colectivă a dezlănțuirii, a unei eliberări a instinctelor masei decerebrate. Rebarbor patronează dionisia politică, delirul colectiv, asigurând liantul care menține colectivitatea intactă, anticipând viitoarele spectacole pe stadioane, celebrările megalomane etc..

Guliver și umanismul socialist

Dacă toate acest decupaje hipnotice, transcriu "irealitatea imediată", exercitând un fascin morbid, de departe *Guliver* constituie sinteza întregului volum, ridicarea la nivel de parabolă a condiției umane așa cum se reflectă ea în *Rebarbor*. Individul care vine să deratizeze o gospodărie atrage atenția fiului adolescent prin aceea că seamănă cu un profesor sau chiar muzicant, altfel spus un intelectual sau un artist la munca de jos. Rigorismul profesionistului precizează însă o notă distinctă, remarcată de către adolescentul curios. Meticulozitatea îi indică tânărului pe cel care s-a ridicat desupra condiției insalubre către o "metafizică" în centrul căreia se află șobolanii. Curiozitatea îi este satisfăcută de vizitele pe care le face la invitația "profesorului" care a elaborat un sistem de tortură perfecționat. Șobolanilor le sunt amputate membrele, fără anestezie, iar în funcție de rapiditatea vindecării sunt repartizați în grupuri diferite, cei de la "morgă", "convalescenții", "cei complet vindecați" etc. care duc o nouă viață în captivitate. Însă supremele realizări ale profesorului se găsesc în zona experimentului: împerecheri monstruose, șobolani cusuți împreună care alcătuiesc un cuplu de "siamezi", șobolani castrați, obezi până la sedentarism patologic, șobolani străbătuți de sârme, etc. un veritabil muzeu viu al ororilor. Totul culminează cu o demonstrație de o atrocitate fără seamăn, pentru care profesorul alege o victimă la întâmplare. Șobolanul selecționat este tras în țeapă, o tijă care-l străbate și care metalică fiind este adusă la incandescență transformând dispozitivul într-un rotisor animat de convulsiile animalului. Reacția de repulsie-oroare a tânărului își primește însă explicația printr-un exercițiu de imaginație la care Guliverul torționar îl invită. Exercițiul constă în a-i imagina pe oameni în locul șobolanilor. "–Nu trebuie să te sperii așa... De fapt, eu sînt de vină, trebuia să-ți fi spus. Uită-te bine la ei! Închipuie-ți acum că sînt oameni. Haide, încearcă, n-o să-ți fie prea greu. Vezi? Uite ăia de colo: nimic altceva decît niște omuleți; fiecare cu fizionomia lui, cu necazurile lui, cu micile ticăloșii... Înțelegi? Sînt *aici*, pur și simplu, și nici ei nu știu pentru ce... Se uită la mine, la tine, tac... Ai înțeles?"[24] Caracterul de parabolă amplifică însă ignominia pentru că atribuie o valoare de model lumii aberante pe care a creat-o în retortă Guliverul sângeros. Văzută de foarte de sus, această umanitate apare lovită de precaritatea unei existențe modeste, meschine, care exclude deopotrivă marile virtuți, dar și marile ticăloșii. Mediocritatea pare să fie numitorul comun și ignoranța, absența oricăror interogații privitoare la orice formă de transcendență alimentează o stare de prostrație vecină cu imbecilitatea. Lumea creată

prin substituția oamenilor cu rozătoarele este guvernată de o lege supremă care se reduce la două cuvinte-cheie: LIBERTATE și RAȚIUNE. Incredulitatea tânărului este amendată de severitatea tonului profesorului și de o demonstrație, pentru că vizita a însemnat cu adevărat un parcurs pedagogic. Profesorul oferă propria noțiune de libertate, el deschide cuștile și niciun șobolan nu evadează, expresia cea mai elocventă a libertății dăruite unui popor de amputați, de emasculați. Cât despre rațiune, demonstrația vizează apoteoza: "-Cît despre rațiune, spuse, cît despre rațiune...

Îl vedeam înalt, transportat parcă, înfipt ca un cui în cerul pe care se profila.

Semăna cu un mare conducător de oști, poate cu un rege fanatic și omnipotent – un GULIVER în pragul unor mari întîmplări.

-Da, zise. Hotărît lucru... Rațiunea sînt EU."

Parabola nuanțată distopic revendică compoziția unui univers totalitar în centrul căruia se află singura rațiune a existenței celorlalți, supremul, dictatorul. În ordinea astfel instituită există un umanism specific, după demonstrația de atrocitate tânărul constatând cu stupoare că Dumnezeul șobolanilor îl "privea cu o nesfârșită, duioasă blândețe."[25] "-N-am anestezice, mi-ar fi mult mai ușor să-i anesteziez. Să nu crezi că-mi face plăcere... că sunt vreun *sadic* (s.n.) sau mai știu eu ce. Trăim vremuri grele, asta-i tot..."[26] Pentru orice cruzime există o rațiune suficientă, o "necesitate înțeleasă", o dialectică. Universul concentraționar redus la scara mizerabilistă a unei colonii de șobolani, dar reproiectat în imaginație la scara întregii umanități, funcționează după rigori care presupun eliminarea scrupulelor umaniste în vederea unui scop mult mai înalt, a rațiunii de stat reprezentată de liderul maxim. Cum a putut să treacă de cenzură o astfel de parabolă a universului totalitar rămâne un mister. Prin această povestire cu caracter de sinteză, volumul își atinge scopul. Monciu-Sudinski a reușit cel mai terifiant tablou al perspectivelor oferite de societatea comunistă ca societate totalitară. Dejismul preda ștafeta ceaușismului într-o dimensiune distopică care evacuează normalitatea lăsând cale liberă unei unei satrapii orientale construită după modelul nord-coreean și chinez.

Note:

1. Dan Dăncescu, "Alexandru Monciu-Sudinski [restituiri biografice]" în *România literară*, nr. 17/2012.
2. Alexandru Monciu-Sudinski, *Caractere*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 44, 47, 49, 52, 53, 55, 58, 59.
3. Michel Adam, *Essai sur la bêtise*, La Table Ronde, Paris, 2004, p. 50.
4. Dan Dăncescu, „Un scriitor contestatar. Alexandru Monciu-Sudinski (teză de doctorat) rezumat" http://www.unibuc.ro/studies/Doctorate2012Mai/Dancescu%20Dan%20Anton%20%20Un%20scriitor%20contestatar%20%20Alexandru%20Monciu%20Sudinski/Rezumat%20teza_DanAnton%20Dancescu_Un%20scriitor%20contestatar.%20Alexandru%20Monciu-Sudinski.pdf.
5. Alexandru Monciu-Sudinski, *Rebarbor*, Editura Eminescu, București, 1971, p. 11, 12, 17.
6. Ibidem, p. 9.
7. Idem.
8. Ibidem, p. 17.
9. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, Humanitas, București, 1999, p. 408.
10. Ibidem, p. 412.
11. Kerstin Stremmel, *Realism*, Taschen, London, Los Angeles, Madrid Tokio, p. 8.
12. Ibidem, p. 9.
13. Alexandru Monciu-Sudinski, *Rebarbor*, p. 26,27.
14. Ibidem, p. 30.
15. Ibidem, p. 30.
16. Ibidem, p. 31.
17. Ibidem, p. 42.
18. Dan Dăncescu, "Un scriitor contestatar. Alexandru Monciu-Sudinski (teză de doctorat) rezumat", p. 11.
19. Ibidem, p. 64.
20. Roland Barthes, *Sade, Fourier, Loyola*, Éditions du Seuil, Paris, 1971, p. 135.
21. Ibidem, p. 71,72.
22. "O altă noțiune utilizată este cea de *redundanță* ce reprezintă expresia matematică a constrângerilor ce acționează asupra alegerii semnalelor; repetiția este expresia cea mai simplă a redundanței. Pentru a combate zgomotul, se introduce o anumită redundanță în mesaj, adică se transmit mai multe mesaje decât este necesar. (este o măsură de securitate pentru mesaj)." Vezi Daniela Cotoară, "Modele ale comunicării" în http://www.lisr.ro/7-cotoara.pdf, p. 107.
23. Ibidem, p. 78.
24. Ibidem, p. 142.
25. Ibidem, p. 143.
26. Ibidem, p. 141.
27. Iidem, p. 140.

Bibliography

Michel Adam, Essai sur la bêtise / Essay and Stupidity, La Table Ronde, Paris, 2004.
Roland Barthes, Sade, Fourier, Loyola, Éditions du Seuil, Paris, 1971.
Mircea Cărtărescu, Postmodernismul românesc / Romanian Postmodernism, afterword by Paul Cornea, Humanitas, București, 1999.
Kerstin Stremmel, Realism, Taschen, London, Los Angeles, Madrid Tokio .
Alexandru Monciu-Sudinski, Rebarbor, Editura Eminescu, București, 1971.
Alexandru Monciu-Sudinski, Caractere / Characters, Editura Cartea Românească, București, 1973.