

Ion D. Sîrbu și imaginarul distopic disident

Andrei SIMUȚ

Universitatea "Babeș-Bolyai" din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
 "Babeș-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 Ceaușescu'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 inner self.

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



Argumentăm 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 și al imaginilor (Simuț, 2015). Perioada dominată de prima reprezentare (1990-1996) este infuzată de fascinația pentru personalitatea și scrierile postume ale lui I.D. Sîrbu (în special *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal*), umbrind cu totul creația antumă, în special povestirile din volumul *Șoarecele 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 și cvasi-absența scenelor directe (Zamfir, 1988), proza lui Sîrbu, în special povestirile din acest volum și romanele sunt mereu marcate de prezența dialogului, care a înlăturat treptat și pasajele descriptive și 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 și de subtilele distincții operate de Michael Rothberg între martor-supraviețuitor și cea de spectator-observator în receptarea experienței traumatice și 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 și 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 și 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 liberă¹. O aluzie ironică la adresa acestei istorii contrafactice în care regimul comunist n-ar fi fost implementat (o istorie fără tratatul de la Yalta din 1945) este dezvoltată ludic de I. Negoïtescu 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 (Negoïtescu). 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 Blega), 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 dominantă 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 dizidenței², chiar și acolo unde ne-am aștepta mai puțin, cum ar fi dramaturgia (în special piesele din *Arca bunei speranțe*). Se pare că

și 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 așa-zisa lui implicare în legitimarea realismului socialist, o bună ocazie de a i se nega și statutul de autor subversiv³. Pentru a observa concordanța structurală, ideatică și chiar stilistică dintre discursul public al autorului și cel de „sertar”, din sfera intimă, și faptul că posedă un fundament comun, al opoziției față de sistem în toate avatarurile sale, mă voi opri asupra povestirilor publicate în timpul cenzurii (*Șoarecele B.*), dar și asupra unui eseu timpuriu despre luciditate.

Calitatea de intelectual în raport critic cu puterea e dovedită încă din primii ani de studenție, încă de la înscrierea în partidul comunist aflat în ilegalitate (1941), apoi demisia din același 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 forța profetică a intelectualului față cu noua lume din care se putea întrezări prea puțin la acea dată (e publicat în februarie, 1944, în „Preocupări universitare”) este „Despre o dialectică a lucidității” (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 și o a doua care ar implica „reflexul în conștiință” 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) și situează „viitoarea fază” sub semnul „tragismului”. Articolul de tinerețe poate fi contrapus unei constatări făcute la bătrânețe, implicit tot despre „păcatul lucidității”, într-o scrisoare de bilanț total, înaintea morții: „acum, la 70 de ani, pot spune, cu ironie, că am câștigat absolut toate bătăliile mele teoretice, pierzându-mi, desigur, viața, cariera, opera.” (Șirbu, 1994, 534). În *Jurnal* constată cu amărăciune că rezistența la Putere nu mai poate fi nici activă, nici pasivă, ci reflexivă (Șirbu, 1991, 146).

Imaginarul disident al povestirilor

Această luciditate a martorului-intelectual se regăsește și în puterea povestitorului de a surprinde „faună” specifică epocii comuniste, tipologiile ei morale, atenție aparte căpătând adaptații, reprezentanții nucleelor (oricât de mici) de putere, așa cum se poate lesne observa în volumul *Șoarecele B. și alte povestiri* (1983), mai degrabă o antologie a diverselor direcții potențiale pe care proza lui Șirbu ar fi putut să le dezvolte, în absența „accidentului biografic”. Cu toate că volumul ar putea sta alături de rarele exemple de cărți

care au reputat o victorie contra cenzurii (cu atât mai mult contra „autocenzurii”), criticul Eugen Negrici nu îl menționează în amplul său studiu despre proza română sub comunism (Negrici, 2002). Sorina Sorescu, înistând mereu pe negarea caracterului subversiv al scrierilor sîrbiene, care ar fi doar un efect postcomunist de lectură, o modă proiectată retroactiv, este totuși ea însuși obligată să citeze povestirea *Caz disciplinar*, care pare să-i infirme propria teorie, insuficient argumentată (Sorescu, 2009).

Cu excepția prozelor *Compartiment*, *Păcatul fratelui Vasile*, *Enuresis nocturna*, *Pisica*, fiecare dintre povestiri conține o critică, ironie sau însumare metonimică vizând abuzurile puterii, esența totalitarismului, premisele instaurării lui (*Șoarecele B.*, *Cimex lectularia*), rolul nefast al scribilor de partid (*Începutul călătoriei*), cenzura (*Cum se sparge gheața*) și chiar posibilitatea prăbușirii sale din interior (*Soluția Omega*). Faptul că fiecare proză e, cum spune autorul, un „eșantion reprezentativ” din volume-direcții stilistice diferite nu a făcut decât să deruteze critica. Dacă ținem seama de afirmațiile confesive ale autorului și de romanele postume, proza reprezintă marea miză a creației lui Șirbu, nu teatrul.⁴ La aceasta a contribuit și decalajul între publicarea târzie și momentul (re) scrierii lor. Citite având în minte timpul în care au fost scrise (contextul), textele fac vizibilă aceeași dialectică a lucidității față de niște vremuri tulburi, același spirit intelectual critic față de excesele epocii. Mă voi referi la câteva exemple concludente.

Șoarecele B., povestire privilegiată de critică încă de la apariție, nu este doar o precisă parabolă antitotalitară cu mijloacele fabulei⁵, dar trimite mai ales spre nașterea experimentului totalitar, al cărui morb se poate întrezări printre cele mai bune intenții 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 condiționării sociale pare și mai aberant. Având ca personaje principale pe cei doi universitari, unul filosof și celălalt biolog, prozatorul trimite și spre originile intelectuale ale „dogmelor secolului”: savantul Fronius creează o microsocietate, ținând spre utopia solidarității și egalității totale, dar le impune prin coerciție, generând totodată un microunivers totalitar. Tratamentul pentru „boala” inegalității este deci mai dureros decât inegalitatea însăși – ideea va fi formulată ca atare și mult mai direct în *Adio, Europa!*. Personajul Fronius, cel care va apărea și în același roman în legătură cu un experiment al condiționării care trimite spre practicile de reeducare și opresiune din comunism, este și cel care rostște 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 naște artele, este

în același timp și începutul dezordinii, dușmanul 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 și profitor (Șoarecele A) și o victimă, etern martir (Șoarecele B), Fronius exclamă: „Unde va ajunge omenirea dacă nici un contract atât de simplu nu poate fi respectat? Automat – cel prost, cel leneș, și ciine, devine tiran și exploatare...” (Sîrbu, 1983, 306). Apoi, ca pentru a dovedi cinismul oricărui experiment catastrofal, în special al celui totalitar, a modului său de a se dispensa și oculța sacrificiul victimelor, naratorul concluzionează: „Intenția, perspectivele contează. Faza aceasta din urmă nu dovedește decât că B e un bleg și un laș. Drama lui cade în afară de experiment.” (Sîrbu, 1983, 307). Dana Dumitriu în cronică volumului de la data apariției realiza o mostră de critică subversivă, afirmând că povestirea formula cea mai puternică metaforă ironică a volumului, insistând tocmai pe supliciul la care sunt supuși cei doi bieți șoareci, pentru a „colabora” (Dumitriu, 1983, 10). Să amintim și 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 și e rescrisă din memorie în 1964, apoi refuzată de diverse reviste, chiar și după 1965 (Sîrbu, 1991, II, 62). Cenzorii îi cer să mute acțiunea, în funcție de vizitele „de lucru” ale diverșilor președinți, când în Germania, când în universitățile americane, și, 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 coerciției și terorii, nu întâmplător nedetaliată în cronicile de la acea dată, este *Caz disciplinar*, povestirea masiv inspirată, după cum o arată și notele jurnalului clujean din anii de profesor ai autorului, de atmosfera „de tribunal” a școlii. Ca o dovadă a perfecte convergențe și suprapunerii între biografie și operă, povestirea pare o amplificare cu un plus de umor, dar și tragism, a notiței din 12 martie 1952, descriind atmosfera de teroare de care e înconjurat autorul, în așteptarea tensionată a unui verdict cu grave consecințe: „nici o speranță de evadare și nici o speranță de adaptare. Trăiesc ca Raskolnikov” (1996, 18). Într-adevăr, școala descrisă în *Caz disciplinar* sugerează metonimic și destul de transparent un univers concentraționar, în care deținuții sunt elevii, părinții adunați la ședință – aparținătorii aflați în incapacitatea de a interveni, profesorii obișnuiți – intelectualii (dintre care unii sunt evazionști, precum Pitacu, și doar naratorul și Florica sunt disidenți), cei din conducere, Motta și aghiotanții săi – cei de la Partid, iar directorul

– șeful de penitenciar, cu drept de viață și de moarte asupra elevilor.

Pentru a dovedi că nu e vorba de o proiecție retrospectivă, trebuie să citim cu atenție 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 indisciplinați permite vizionarea acestei ierarhii în toată splendoarea ei, dar și construirea unui punct culminant dramatic. Să remarcăm construcția în trei mini-acte, redarea aproape exclusivă prin dialog (oralitatea fiind o caracteristică fundamentală a întregii proze sîrbiene) și echivalarea aproape fără „rest” între timpul narat (durata scurtă de timp) și timpul citirii, de unde o și mai mare percutanță a efectelor și a stilului direct, neobișnuit în peisajul prozastic al anilor '70-'80. Distanța dintre situația proiectată în anii '50 și realitatea ședințelor și plenarelor, dintre aerul nonconformist și revoltat al naratorului și spiritul disident recunoscut al autorului se micșorează 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 însoțit de „nelipsitul” Crîsnic, a cărui prezență ca linguşitor permanent este explicată printr-o notă ţintind spre prezentul autorului: „Aerul tiranilor e alcătuit din oxigen, azot și linguşitori. Iar acest Crîsnic nu e decât ilustrarea românească a aceluia dicton galic ce spune: «Fiecare prost găsește oricând unul mai cult care îl admiră»” (Sîrbu, 1983, 158).

Identificarea indisciplinațiilor elevi cu viitorii revoltați contra sistemului o face chiar Cuvici, după principiul de fier „educația e pedeapsă la timp”, trecând abil și neașteptat de repede la „problema politică”: „Azi, veți zice, copiii s-au jucat: au scos limba către un foarte venerabil și iubit funcționar superior al poștei. Buun! Dar vin eu și vă întreb: ce vor face mâine? Sub ce geam și de cine își 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, tovarăși! Copiii sînt în pericol, trebuie să-i salvăm. Asta-i datoria noastră, pentru asta ne plătește statul. Și-i vom salva, oricît ne va dura sufletul; mai mult decât atât, îi vom salva chiar împotriva voinței acelor părinți sau profesori care – în mod neprincipial, individualist, subiectivist, împăciuitorist și chiar psihologist – încearcă să ne adoarmă combativitatea și vigilența profesională. Acestor trădători (mă găsisse, se uita acum direct la mine, mă făceam că plouă, era totuși evident, devenisem unul din acei ticăloși trădători vizați de combativitatea profesională a procurorului) acestor inconștienți trădători, noi le spunem în față: nu, tovarăși!” (Sîrbu, 1983, 165).

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

acuzator îndreptat chiar către dirigintele clasei, nimeni altul decât naratorul însuși, al cărui stil la persoana I, al direcției și tensiunii unui iminent dezastru se transformă în spovedania unui viitor acuzat. Finalul povestirii nu lasă niciun dubiu în această privință: „Astfel s-a încheiat cazul Mircea Căținaș. Și tot astfel s-a deschis cazul dirigintelui clasei a V-a; care caz, din păcate, nici până azi nu s-a rezolvat definitiv.” (Șirbu, 1983, 198). Povestirea capătă dintr-o dată aerul unei mărturii febrile, scrisă înaintea unei probabile condamnări, adresată fostului elev salvat și 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 față descrierea unei ședințe cu părinții și să credem tot mai mult că suntem la un proces politic ce se va solda cu consecințe foarte grave: interpelat de cel mai curajos dintre părinți (baci-Zamfir), care pare să sfâșie pentru o clipă vălul coșmarului, amintindu-le că au de-a face cu niște copii, directorul Cuvici împlinește sugestia inițială care echivala școala cu o închisoare și pe elevi cu niște deținuți: „Ați văzut vreodată o închisoare? Nu. Ei bine, eu am văzut. Toți acei pungași, hoți, haimanale și chiar bandiți au fost și ei cândva copii. Probabil că și-au început dosarul scoțând limba la te miri ce sau cine. N-a avut cine să-i oprească la timp și iată au ajuns pleavă, otrava și rușinea societății.” (Șirbu, 1983, 171). Intervenția lui Crîsnic merge mai departe, arătând dificultatea „disciplinării științific conștiente” în absența... bătaii: „să nu uităm un lucru: în școala noastră NU SE BATE! Acest fapt, atât de elementar în aparență, complică însă extraordinar munca pedagogului. N-ai voie să bați, și totuși ești obligat să pedepsești; iată dilema muncii noastre.” (Șirbu, 1983, 173). Replica lui sună sinistru dacă o raportăm la contextul imediat ulterior morții lui Stalin când, în închisori, bătaia era interzisă oficial, dar în continuare practică. Datorită acestei forme de dialog dramatizat, autorul construiește o oglindă pentru spațiul carceral din realitatea momentului, putând fi comparat cu dialogul similar dintr-un roman al scriitorii disidente, *Gherla*.

După o intervenție cu minime șanse de reușită, în care dezvăluie obiceiul epocii (delațiunea) și motivul naivei răzbunări a copiilor, naratorul oferă o descriere a esenței de nepătruns a puterii birocratice din totalitarism, ce va fi exemplificată în *Adio, Europa!*: „Cuvintele cădeau monotone, definitive și fără apel. (...) Părea că pe sub nouri se rosogolește căruța unui zeu străin, roțile scârțâie, neunse, nimeni nu știe ce vrea, pe cine vrea acest zeu, e clar doar că pedepsele vin de sus, teribile, neînțelese, cu atât mai teribile cu cât nimeni nu e vinovat, nimeni nu greșise aici” (Șirbu, 1983, 182). Punctul culminant coincide cu intrarea în sală a elevilor, ca niște condamnați în așteptarea sentinței, și cu identificarea făptașului, cel care risca pedeapsa

maximă și care suferă umilița supremă (Căținaș).

O utilă comparație s-ar putea face între această povestire și filmul *Directorul nostru* (în regia lui Jean Georgescu), singurul film curajos al anilor '50, eliberat de cutumele realismului socialist, consecință a scurtului și înșelătorului „dezgheț” (1955): în timp ce imaginea școlii ca univers concentraționar din povestirea lui Șirbu își amplifică treptat critica tot mai lipsită de echivoc spre întregul sistem comunist, filmul, având un început promițător, cu fina ironie a naratorului la adresa birocrăției sufocante, a incompetenței generalizate și la adresa interminabilelor ședințe, preferă replierea drastică spre farsa de la final și spre singularizarea cazului (directorul îmburghezit și 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 gheața, *Perpetuum mobile*, *Soluția Omega*, *Începutul călătoriei* sau chiar *Bivolțile* (aparent inofensiva farsă în stil Caragiale), conțin fiecare un aspect problematic în raport cu cenzura. Prima se folosește de același microunivers al școlii pentru a duce la ultimele consecințe rolul de co-autor al cenzurii din vremea comunismului: un studiu pe tema educației morale se preschimbă, după multe titluri, într-un articol despre „curățenia clasei și a coridorului”. *Începutul călătoriei*, intitulată inițial *Scuipatul divin*, se inspire masiv din tipologia poetului proletcultist al anilor '50, modelul real fiind A.E. Baconsky, și 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 referința reală, pe care doar apropiații scriitorului o cunoșteau 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 *Bivolțile*, inițial scenariu de film, încheie farsa birocratic-caragialiană a protagonistului (Andrei Mureșanu) cu un „stagiu” forțat al lui la o clinică de psihiatrie, unde ajunge după o criză de nervi contra șefului Administrației financiare și care seamănă bine cu o reeducare în stil comunist (practicată și în timpul regimului ceaușist) cu șocuri electrice și inocularea unor idei „vindecătoare”. Muller, șeful clinicii, e tot un dictator-torționar, iar finalul trimite indirect la același „accident biografic” al autorului, accentuat și de menționarea 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 așteaptă cei care îl suspectează” (Șirbu, 1983, 252), dar și de faptul că povestirea apare, ca scenariu de film, în revista *Film*, în timp ce autorul este deja arestat (Șirbu, 1996, 163). Chiar dacă indiciile referitoare la timpul narat sunt voit ambigue, *Bivolțile* și *Șoarecele 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 construiește pe o tensiune a contrastelor: în cadrul generației traumelor istorice, decimată de război, lagăre, singurul care supraviețuiește bine și ultimului dezastru (în subtext, comunismul) este Tutilă, personaj care va reveni în *Adio, Europa!* Supraviețuirea miraculoasă se datorează unei singure fraze, care, suficient de generală, se adaptează oricărui context istoric, dar pune mereu întrebarea obsedantă și totodată de o tragică ironie: „omul conștient stă la răscrucea destinului, își pune degetul la frunte și se întreabă dramatic, încotro?” (Sîrbu, 1983, 356). Rostită de liceanul Tutilă ea poate aminti de acel plictis și dezorientare decadentistă de la începutul anilor '40; repetată de un alt coleg, întors în 1947 din prizonierat, capătă un înțeles tragic (întoarcerea armelor, incertitudinea anilor imediat postbelici); reluată de același Tutilă în noua lume devine material propagandistic, mijloc de ascensiune în nomenclatura de partid.

Stilistic, *Soluția Omega* anticipează mult din dialogurile spumoase ce construiesc atmosfera intimității soț-soție 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, pregătiți de o sinucidere simbolică. Soluția omega înseamnă nu doar renunțarea la privilegiu, avere, poziție socială, ci mai ales exemplul care trebuie, conform eticii, urmat de ceilalți „tovarăși”, deci o prăbușire din interior a sistemului opresiv și deschiderea spre o utopie socială. Ideea disoluției sistemului, a inevitabilei implozii este mereu prezentă ca o ultimă speranță a diaristului „exilat” din *Jurnalul unui jurnalist fără jurnal* (sau în *Adio, Europa!*), unde constată unicitatea situației românești: „Suntem singura țară (cred!) în care nici măcar directorii cei mari sau miniștrii, șefi de uriașe departamente, nu mai cred în această formă de socialism. Șeful cel mare, cu camarila sa, stă singur în fața materiei, economiei, industriei” (Sîrbu, 1991, II, 41).

Povestirea *Cimex lectularia* introduce, prin expunerea socratică a administratorului, un motiv central pentru romanul *Lupul și catedrala*: invazia ploșnițelor este o metaforă cu dublu sens, ea poate fi un semn al chemării, alegerii protagonistului pentru inițierea tragică sau o alegorie politică ce se folosește din nou, ca și *Șoarecele B.* de „placarea” politicului asupra naturii. Palierul inițiativ va fi dezvoltat în roman, povestirea îl fructifică pe al doilea, mai critic și mai problematic în contextul cenzurii decât primul. Invazia paraziților este, în multiple rânduri, comparată cu intruziunea unor paraziți într-un corp social sănătos, pornind de la o metaforă corporală aparent inofensivă

(la început), și anume „obsesia ploșnițelor” care îl bântuie pe narator, deocamdată nenumit în povestire.

Să observăm că la simpla reclamație 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 fața nevăzută a marii Istorie, o istorie secretă („paraistorie”), construită după o grilă cvasi-„conspiraționistă”. Într-o primă fază, „socraticul” administrator nu face decât să-i descrie codat „răul istoric” cu ale sale căi de neînțeles (altă temă obsesivă), de unde și repetatele întrebări nedumerite ale naratorului. Aparent o parodie a filosofilor istoriei, discursul digresiv al fostului general se învârtă de fapt în jurul întrebării obsesive pentru autor și 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...* și în *Adio, Europa!*, însă analogia se construiește prin intermediul paraziților, a proliferării lor tot mai dificil de controlat. De fapt, tocmai tentativele tot mai radicale ale omului de a eradica paraziții/ dăunătorii din natură generează noi specii mai performante, mai adaptate de astfel de insecte („s-o recunoaștem, un purice, în comparație cu o ploșniță, e o dulce poezie. Un vis. Puricele avea haz, avea bun-simț” - Sîrbu, 1983, 334).

În mod similar, spune acest personaj-reflector, omul, căutând utopia sistemului de guvernare perfect, n-a făcut decât să-și adâncească acest rău social cu contradicțiile sale, începând de la Revoluția Franceză și terminând cu totalitarismele secolului XX, din care explicitează doar cazul nazismului, dar invazia ploșnițelor trimite suficient de clar la cealaltă invazie, a „comunismelor”, care ține tot de acel „abstract stat-major al morții”. Din nou ajungem la mecanismul predilect al primei reprezentări, acela de a circumscrie esența răului prin avatarurile sale istorice, iar apoi de a le abstrage spre dimensiuni cvasi-metafizice (răul ca manifestare a forței de negație, a morții). A doua parte a povestirii deschide spre celălalt sens al răului, cel al suferinței și al inițierii prin suferință, a unei mari experiențe spirituale, ce va fi dezvoltat în *Lupul și catedrala*. În acest sens, temele fundamentale ale prozei și discursului confesiv sîrbian se apropie de temele celorlalți reprezentați ai primei tipologiei, de la Paul Goma la N. Steinhardt.

Cazul lui I. D. Sîrbu este unul cât se poate de special și în cadrul seriei de autori ai primei reprezentări, o existență situată exclusiv sub semnul tragicului (început fericit și final dramatic), care infuzează și viziunea sa asupra epocii comuniste. Ultimul decalaj tragic îl reprezintă chiar data morții scriitorului (17 septembrie 1989), survenită cu doar trei luni înainte de Revoluție - sfârșitul cathartic, mult visat și așteptat, citit și prospectat prin semnele care îl anunță (*Jurnalul...* este un splendid roman al iminenței, al așteptării 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 transpore 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, neținând astfel cont de faptul că spectacolele sunt versiuni supuse unui amplu șir de cenzori, chestiune relevantă 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, „Ziaristi” 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.
- Negrice, 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 Negoșescu, Virgil Nemoianu, Mariana Șora/ Trespassing the Curtain. Ion D. Sîrbu's Letters to Ion Negoșescu, 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.