

METAFICTION AND SELF-REFERENTIALITY IN THE NOVEL "ONE HUNDRED YEARS OF THE GATES OF THE EAST"

Violeta – Teodora Lungeanu
PhD, Colegiul Național „Costache Negri”

Abstract: Mirroring the condition of the generation living in the 80s, Ioan Groșan writes a novel in which the action is set in an ambiguous space, deeply rooted in two different mindsets and in two different literary paradigms: on the one hand, the tradition of the historical novel - with all its rhetoric - on the other hand, the increasingly noticeable signs of a new, postmodern poetics. Taking advantage of all the postmodernist strategies, shifting from intertextuality to parody and from self-referentiality to metafictional, the novel deconstructs and reconstructs a discourse that seemed to have exhausted its resources. Thus, "One hundred years for the East Gates" becomes a humorous metanovel which tells its own story.

Keywords: : Ioan Groșan, self-referentiality, metanovel, intertextuality, parody

Într-un articol publicat în revista *Amfiteatru*, Ioan Groșan încerca să combată ideea că interesul pentru realitatea cotidiană constituie una din principalele trăsături ale literaturii generației optzeciste. Acceptând faptul că unii scriitori ai perioadei (Mircea Cărtărescu, Mircea Nedelciu, Alexandru Mușina, Traian Coșovei, Stelian Tănase, Bedros Horasangian, Cristian Teodorescu) se încumetă să redea realitatea imediată a prezentului, prozatorul este incredințat de faptul că aceste elemente ale subiectului nu sunt decât simple unelte literare: „«Feliile de viață», chiar cele de viață socială, sunt mijloace, nu scopuri. Căci am credința că, în ultimă instanță, nu zugerăvirea relității este obsesia junelui condeier, ci zugerăvirea literaturii. El nu vrea să concureze starea civilă, ci starea marilor opere. Ține un ochi deschis, vigilent asupra realului; celălalt însă, ca să zic așa, îl ațintește mereu spre realitatea textului, adică spre ficțiune. Felul cum se întrupează un text, cum se naște din spuma imaginarului o structură estetică - acesta este marele și doritul spectacol pe care îl provoacă și la care asistă, savurându-l, tânărul scriitor. El nu are «decât o singură prejudecată — realitatea », cum scrie Ion Mureșan într-un admirabil poem din volumul său de debut.”¹

Pregătit de episoade epice în care personajele își vorbesc folosind fraze împrumutate de la diverși autori (**Insula**) sau în care o pereche de îndrăgostiți își trăiește viața după bilețelele pe care și le trimit (**Marea amărăciune**), romanul **O sută de ani de zile Sa Porțile Orientului** (1992) pune în prim-plan nu atât spectacolul istoriei, cât pe cel al artei. Subintitulat „roman istoric foileton”, textul se situează pe muchia dintre roman și proza scurtă. De altfel, structura cărții este marcată de apariția în presa săptămânală: fiecare episod tinde să devină independent, iar această fragmentare a epicului mută accentul dinspre narativ spre dimensiunea parodică și metatextuală a romanului.

Întâmplările – numeroase, dar puțin semnificative – sunt proiectate în secolul al XVII-lea, „pe la 1600 și ceva”, într-o Moldovă pe jumătate inventată, pe jumătate reconstituită, în vremea improbabilelor domnii ale lui Barzovie-Vodă și Sima-Vodă cel Bătrân. Îndreptarea atenției spre o epocă atât de obscură, insuficient documentată, subscris romanul programului postmodernist de rescriere a istoriei într-o variantă care să submineze istoria oficială scrisă de marii ideologi ai partidului. Evocând nu o Moldovă a lui Ștefan cel Mare, ci una dintr-o perioadă pătoloasă și enigmatică, **O sută de ani de zile la Porțile Orientului** intră într-o polemică mută cu marile mituri naționale. Așa cum călugării Metodiu și Iovănuț îi explică Papei că „în fața năpăstuirilor ce-au venit

¹ Groșan, Ioan, *O singură prejudecată, realitatea!*, în Gheorghe Crăciun, **Competiția continuă. Genrația 80 în texte teoretice**, Ed. Paralela 45, Craiova, 1999, p. 283.

și vin peste noi, neputându-ne întotdeauna împotrivi cu fapta, ne-om împotrivi cel puțin cu vorba”² și naratorii au certitudinea dării de seamă: „Tot ce știm în mod sigur este că vom da seama de ale noastre, câte am scris”³.

Deși se călătorește mult și se vorbește pe îndelete, întâmplările din roman sunt foarte puține; călugării Metodi și Iovănuț se întorc spre Moldova dintr-o misiune oficială la Roma, unde fuseseră trimiși de Barzovie-Vodă pentru a discuta cu Papa Grigore al XV-lea în vederea obținerii unui sprijin în lupta contra turcilor. Pe un alt plan, domnul mazilit, Barzovie Vodă, se îndreaptă spre Stambul pentru a cere socoteală Porții Otomane. Cu câțiva saci de barabule, Barzovie își reia tronul, iar Sima Vodă, mai noul domnitor, renunță de bună voie la tron după ce constată starea jalnică a visteriei. Structurat pe aceste două drumuri, epicul romanului se constituie într-un dublu demers: pe de o parte, rescrierea parodică a prozei istorice, iar pe de altă parte, o radiografiere a mentalității și comportamentului românilor. Aici, la Porțile Orientului, totul se înfățișează mai puțin grav, iar vorba întrece fapta. Personajele înaintează molcom, „ba vorbind una, ba ferindu-se să vorbească despre alta”. După cum vom vedea, între aceste două planuri se strecoară abil numeroase episoade în care autorul dezvăluie mecanismele literaturii, vorbește cu personajele, dar și cu cititorii, își denunță procedeele, documentându-le cu bibliografia adusă la zi. Toate acestea alcătuiesc substanța unui al treilea plan, cel mai important în viziunea lui Groșan, având rolul de a înfățișa modul cum se naște literatura și făcând din **O sută de ani de zile le Porțile Orientului** un metaroman prin excelență.

Romanul debutează *in medias res*, înfățișând ambele grupuri de persoane pe drum, Metodi și Iovănuț, pe de o parte, și Barzovie-Vodă, însoțit de spătarul Vulture și scribul Broanteș, pe de altă parte, primii venind dinspre Moldova, ceilalți mergând spre Stambul. Întâlnindu-se în tabăra tătarilor, personajele participă la un ospăț, prilej cu care naratorul propune cititorului, într-un mod ce reciclează umoristic vetusta metalepsă retorică, să se asocieze intruziunilor pe care acesta le face: „Să ne strecurăm și noi, Cetitorule, la masa de care pomenea hanul tătarăsc în precedentul episod, o masă mare, întinsă, cu făclii prea luminate, cu jilțurile largi, tipizate, în care trupurile gazdelor și ale oaspeților cu bucurie se lăsau.” Și nu credem a greși dacă, dintru început, avem a pomeni o problemă: noi lângă cine stăm? Care-i rangul nostru, Cetitorule?”⁴. Naratorul pătrunde astfel în lumea diegezei, în universul pe care el însuși îl creează, încercând să găsească un loc la masa personajelor. În mod paradoxal, povestitorul invizibil și imaterial pentru meseni, pare a ocupa un loc în spațiu, având nevoie de un loc fizic la masă. Deși nimeni nu poate împiedica povestitorul să se așeze unde vrea, el dorește să respecte regulile locului pe care tocmai povestirea le instituie: „Locul unde ne-am pus e cam la colțul mesei. Dar nu ne pare rău: de mâncat avem, perspectivă avem, mai rămâne de povestit.”⁵. În acest context metafictional, până și supă de la masă poate funcționa ca o punere în abis: așa cum supă de batal nu este de batal, ci conține o varietate de alte cărnuri („Pluteau în ea - să vezi și să nu crezi - bucăți de carne de porc, de vită, de curcă și iar porc, de vită și de curcă, de nu mai știai ce să alegi. Cât despre batal, nici pomeneală.”⁶), așa romanul este istoric fără istorie, asezat cu parodie, aluzie politică și metafictione.

Tot spre metafictional și autoreferențialitate trimite și episodul 18, titlul acestuia funcționând ca o trimitere la lumea stilistică sadovaniană și mai departe, spre stilul cronicăresc - *În care se aduce curată mulțumire cetitorului și răsar noi chipuri vrednice de ținut minte*. Intertextul parodic sadovenian se asociază aici cu autocomentariul procedeeului retoric, ambele constituindu-se în surse ale comicului: „Îngăduie-ne, Cetitorule, care te apleci cu sfielnică grijă asupra rândurilor aceste, a face aici o pauză. Trage-ți și tu răsuflarea, hodinește-ți ochii și lasă-i să lungească iute peste vorbe, căci n-avem a spune nimic din ceea ce, îndeobște, îți reține atenția. Aibi încredere în noi, nu te ducem noi pre tine în ispită de la trebi, nu mai povestim, ci facem puțintică retorică. Șezi colea lângă noi și întinde-te o clipită. Precum noi obosim cu scrisul, așijderea tu cu cititul. Ut pictura,

² Groșan, Ioan, **O sută de ani de zile la Porțile Orientului**, ediția a III-a, Iași, Ed. Polirom, 2007, p.291.

³ Ibidem, p.138.

⁴ Ibidem, p.22

⁵ Ibidem, p.22.

⁶ Ibidem, p.23

lectura. Nu umbla încrâncenat după înțeleșuri și pricini acolo unde însuși izvoditorului îi scapă, ci, tolănit, cum bine-ți șade, la umbra istorisirilor în pârg, lasă creionul roșu în iarbă și privește cu ochi blânzi, somnoroși, ce frază frumoasă am scos. Așa!”⁷

Episodul 91 este un episod interactiv, lărgind la maxim atitudinea participativă a lectorului. Oferindu-i instrumentarul de lucru, naratorul îl determină pe cititor să participe nemijlocit la ceea ce până acum doar mijlocea: „PENTRU A NU LĂSA LOC UNOR DUBII NEAVENITE, OFERIM PLANUL SIMPLU DE IDEI PE CARE TREBUIE SĂ-L UMPLE CITITORUL CU INEFABILA-I ȘTIINȚĂ EPICĂ ȘI CULTURĂ CREATOARE, DUPĂ CUM URMEAZĂ: 1) O FRAZĂ AUCTORIALĂ, DORICĂ, DE ÎNCEPUT, ÎN CARE SĂ EXISTE TREI CLIȘEE ALE MEMORIEI NOASTRE CULTURALE ȘI IDEE A CLARĂ CĂ ÎN SECOLUL AL XVII-LEA PUȚINE POPOARE AVEAU UN CĂRTURAR DE TALIA LUI UDRIȘTE NĂSTUREL.

2) UN DIALOG DE PATRU REPLICI ÎNTRE XIMACHI ȘI METODIU DE UNDE SĂ REZULTE CU UMORE CĂ NICODATĂ PAPA N-O SĂ-ȘI POATĂ DA SEAMA CUM UN FLUVIU NĂSCUT ÎN NIȘTE MUNȚI PROTESTANȚI, TRECÂND PRINTR-O CÂMPIE CATOLICĂ, AJUNGE SĂ SE TURCEASCĂ PENTRU A SE VĂRASA ÎNTR-O TREIME DE BRAȚE ORTODOXE.

3) UN DIALOG DE TREI REPLICI ÎNTRE CĂPITANII JUVARCU, SPOICU ȘI BAȘOTĂ, DIN CARE SĂ REZULTE CU UMORE CĂ FLUVIUL RESPECTIV E DUNĂREA ȘI CĂ AR FI BINE SA-I SPUNĂ ASTA ȘI LUI SIMA-VODĂ .

4) UN SCURT MONOLOG INTERIOR AL LUI SIMA-VODĂ REFERITOR LA CPITANUL JUVARCU, SPOICU ȘI BAȘOTĂ DIN CARE SĂ REIASĂ CĂ, DACĂ N-AR FI EI, AR FI ALȚII.

5) UTILIZÂND ADVERBUL „AȘADAR”, O FRAZĂ DE ÎNCHEIERE CAPABILĂ SĂ SE RIDICE CU ELEGANȚĂ LA ÎNĂLȚIMEA CELOR TREI SECOLE DE ISTORIE SCURSE DE-ATUNCI, DIN CARE SĂ REZULTE CU UMORE CĂ N-AM ÎNVĂȚAT NIMIC.”⁸

Ușurând sarcina criticii, acest episod demonstrează că, în era postmodernă, literatura a încetat de mult timp să mai fie apanajul celor inspirați de muze, tinzând mai mult spre artefact. Tot în această direcție s-ar putea încadra și strategia de extensie a literaturii prin colonizarea unui teritoriu judecat până acum ca pustiu. Încercând o sonadare a resurselor de expresivitate a codurilor nonliterare, o descriere care ar fi trebuit să fie una literară se transformă într-una științifică: „Pe sub mâneca de stambă a rochiei, brațul Cosettei zvâcnea regulat și spătarul, necunoscând noțiunea de puls, avea o senzație ciudată. Simțea emoționat cum sângele Cosettei pleacă din ventricolul stâng prin artera aortă, răspândindu-se prin capilare de-a lungul superbelor ei țesături de țigancă și reîntorcându-se apoi direct în auricolul drept.”⁹

Tot din categoria mixajului între textul literar și cel non-literar face parte și contaminarea textului cu documentul uman, realizată prin inserarea în text a unei scrisori primite „pe adresa noastră”. Transcrierea unei misive pline de clișee și patetice stângăcii, ce sugerează incapacitatea de expresie, reprezintă, în primul rând, o sursă a comicului: „Mă numesc Antofie Aurica și sunt de profesie pensionară. Urmăresc de mai bine de doi ani serialul dumneavoastră și vreau să vă asigur de la început că apreciez munca pe care o depuneți, dându-mi seama că nu e ușor să scrii despre o sută de ani pe care din cauza unor condiții obiective nu i-ai cunoscut direct. [...] De aceea, când a început serialul dumneavoastră m-am bucurat foarte tare, văzând că nu sunt singură. Dar apoi, cu cât ați înaintat în materie, nu mai înțelegeam nimic. Unde-ați găsit dumnavastră domnitorii ăștia, că eu am căutat tot secolul, având un văr la Arhive care m-a ajutat? M-am gândit eu că e ficțiune, de unde știți dumneavoastră așa exact ce făcea sultanul în camera lui, că numai el și cu șefu-său mai știu, că au dat peste un Iorga inedit, așa zicea. Pe călugării dumneavoastră i-am găsit cu varu, deși

⁷ Ibidem, p.14.

⁸ Ibidem, pp. 126-127

⁹ Ibidem, p.130

erau în chirlică, dar pe ceilalți nu. Așa că vă rog ori să spuneți sursa, ori, dacă e ficțiune, apoi să scoateți opera din realitate și s-o mutați unde-ați ști, să nu mai derutați oamenii cinstiți.”¹⁰

Prin spiritul său ludic, Groșan cunoaște și deconstruiește comportamentul personajelor sale la diverși stimuli narativi. În acest episod, el merge mai departe, ironizând într-un mod implicit previzibilele reacții la lectură ale cititorului romanului, punând întreaga relație scris - citit sub semnul ironiei și determinând cititorul să participe, fără voia lui, la jocul inițiat chiar de el însuși. Momindu-și cititorii să caute în roman semnele existenței și ale realului, autorul are grijă să-i reamintească, prin astfel de inserții, că se află în fața unui simplu artefact, în spatele căruia se întrezărește ochiul ironic al autorului.

Reînnodând firul epic al romanului, cititorul îi descoperă pe călugării Metodiu și Iovănuț în calitate de mesageri ai hangiului Mecek, încercând să mușamalizeze fuga Malgorzatei cu nobilul Zbigew. Misiunea aceasta îi poartă la castelul Potočki, advărată mărturie a goticului. Dacă primele rânduri ale descrierii par a induce o atmosferă specifică narațiunii de tip *horror*, sfârșitul fragmentului o discreditează în chip parodic: „Castelul își ridică înfricoșător surii pereți pe geana unui deal, năiucindu-se negru în calea singuraticilor drumeți. Nouri de corbi se învolburau la apus în juru-i; în nopțile fără lună vânturile șuierau dându-i ocol și un vuiet subțire, înjunghiat, se auzea ieșind din ziduri. Nu e de mirare astfel că țărani din împrejurimi îl botezaseră „Lugubrul”. Ziua, când aveau treburi cu caii la castel (deoarece castelul, pentru a se autofinanța, beneficia de o potcovărie), nu spuneau: «Mă duc cu calul la castel», ci spuneau: «Mă duc cu calul la Lugubru», porecla fiind încetățenită multe verste împrejur.”¹¹. „Lugubrul” îi prilejuiește naratorului și o digresiune pe teme de arhitectură și decizia fals-serioasă de a face să corespundă dialogul cu scenografia gotică. Cititorul care va căuta aici scene terifiante și apariții supranaturale va fi dezamăgit. După ce Metodiu și Iovănuț bat la porțile Lugubrului, urmează patru „dialoguri gotice” în care nu apare nimic lugubru, în afară de supraponderala văduvă Potočki, care se plânge permanent de lipsa apei, de amorurile pierdute și nu-și amintește să fi avut vreun fiu.

Ce face naratorul când trecutul își închide porțile, iar „jocul cu bețigașul în gunoiul trecutului nu scoate la iveală decât aceleași veșnice bucăți de stambă pe jumătate putrezite”¹²? În episodul 129 se insinuează cu abilitate ideea rescrierii prezentului în hainele înșelătoare ale trecutului: „O săritură rapidă din pat, o fermă deschidere a geamului, lăsând aerul tare al realității să intre în aerul rece al camerei.”¹³ Mai departe, textul este văzut ca o mare cooperativă care se substituie realității: „...șiruri-șiruri de personaje se duc la muncă ca să-și ocupe posturile de lucru în textul nostru. A răsărit și soarele, un soare arzând vesel, arătându-și dinții. Gospodinele au început să-și bată tapetele, făcând să cadă cuvintele, virgulele intule, copiii merg voioși spre Școala de literatură, printre blocuri au oprit câțiva editori strigând: «Texti cumpăr! Texti goali!», la ușă sună politicoș un controlor, ca să factureze consumul de cerneală, iar peste toate, de la bucătărie, se aude glasul sotiei anunțându-te bucuroasă: «Azi o să pregătesc ceva din Buzzati!» La treabă, deci.”¹⁴ Viața este în totalitate contaminată de text și chiar visele personajelor constituie mixaje intertextuale ale unor texte preexistente. De pildă, în pensiunea venețiană, Metodiu se visează copil, jucându-se lângă stejarul din Borzești și ascunzându-se în scorbura copacului de teamă să nu-l „găbuiască” tătarii. Trezit de Iovănuț, realizează cu stupeoare că în somn făcea „pu-pu-pup! Pu-pu pup!”.

Anticipată de termeni precum „doric”, „perspectivă”, dar și de numele unor critici pe care autorul cu evlavie îi amintește în text (A. J. Greimas, Michael Foucault, Julia Kristeva, Wayne C. Booth și alții), chestiunea omniscienței este discutată fățiș în text, tocmai pentru a fi compromisă. Atotștiința, fie ca este cea a naratorului, fie că aparține cititorului, este resimțită de optzeciști ca fiind un truc necinstit. Naratorul omniscient care încearcă mirajul omniscienței descoperă curând că procedul este o fraudă și să grăbește să descompună convenția, fără a o abandona totuși. Cititorul

¹⁰ Ibidem, p. 134.

¹¹ Ibidem, p.157.

¹² Ibidem, p. 129.

¹³ Ibidem, p.130.

¹⁴ Ibidem, p. 177.

asistă astfel la o întreagă comedie a omniscienței care își afișează de nenumărate ori neștiința și neputința.

Preferând exemplul în locul unei discuții pur teoretice, în noaptea popasului în coliba pescarului Covaiiov, Groșan oferă o scenă concretă ale celor două focalizări aflate la extremă. Naratorului i se împrumută privirea lui Broanteș, iar rezultatul este dezastruos, din unghiul tânărului ghemuit în bordei vizibilitatea e minimă: „în cazul în care urmărim traiectoria dreaptă a privirii rapsodului, constatăm că vedem la 2,5 cm spatele mătăhălos, greu încercat în 1623 (octombrie, Podul Negru), 1627 (februarie, Poiana sură) și 1631 (tot octombrie, dar la Iliești), al spătarului Vulture.”¹⁵ Rolurile sunt apoi inversate: tânărului i se împrumută privirea naratorului omniscient, iar rezultatul e de efect: privirea detașată de trup traversează zidul colibeii, focalizează microscopic asupra unui cariu stahanovist din grindă, parcurge întinderile Deltei, iar apoi, într-o mișcare accelerată, „lună precum o fregată pe apă, pe mare galopează spre Sтамbul stârnind praful, iese din Dardanele, zigzaghează printre insulele Egeei, se coboară în Mediterană, urcă spre Adriatica și - *quod erat demonstratum* - trage pe unul din cheiurile puturoase ale Veneției.”¹⁶ La capătul acestui tur de forță, naratorul demonstrează, cu tot arsenalul de mijloace ale omniscienței, că focalizarea internă pălește în fața focalizării zero, pe care Groșan o și adoptă cu emfază.

Cum acțiunea romanului se desprinde în mai multe fire narative, pare firesc ca narațiunea să devină o „muncă de echipă”¹⁷. Abia în episodul 181 ni se dezvăluie adevărata natură a acestui grup de naratori alcătuit din „patru inși care povestim” : unul răspunde de epic, altul de dialog, al treilea de descrieri, iar al patrulea de introducerea și conturarea noilor personaje ce apar în text. Alianța nu este cu totul invincibilă, se mai întâmplă ca unul din cei patru să obosească, iar atunci textul are de suferit în anumite episoade. Când însă toți cei patru sunt epuizați, scriitura se află în mare pericol. Altădată, o voce anonimă recunoaște că „de multe episoade atenția distributivă a autorilor pare să fi slăbit” și deplânge faptul că „un personaj este pur și simplu dat la o parte de mâna nedibace a unuia dintre povestitori”.

Pentru ca efectul comic să fie garantat, autorul înscenează o reclamație din partea unui grup de binevoitori, care este înaintată pe cale ierarhică, de la naratorii secundari la naratorii principali. Tot spre discreditarea omniscienței merge și constatarea că „naratorii sunt și ei oameni”. Și dacă sunt oameni, au slăbiciuni și neajunsuri, trec prin stări de somnolență sau pur și simplu le dispare dispoziția necesară: „Sunt, mărite cetitorule, împrejurări în viața povestitorului când până este, călimară este, hârtie este, curechi în poloboc asemenea, brânză în putini de-a voina și totuși mâna i se oprește , privirea-i cade în depărtare, ochii se închid, capul greu cade pe masă și, dacă nu doarme, nici mare lucru nu face în clipele acelea.”¹⁸ Există și clipe când povestirea se subțiază, când epicul devine anemic, iar atunci relația dintre povestitor și cititor devine una de plicticoasă toleranță, lipsită de pasiune: „Un moment de respiro, un armistițiu: povestitorul scotocește prin traistă, scoate merindea. De partea cealaltă cititorul deja înghite primul duminic. între ei flutură steagul alb al înțelegerii: măcar mâncarea asta să ne tihnească. [...] Repaosul se sfârșește. Se strâng merindele, se aruncă fărâmiturile porumbeilor , se adună uneltele din iarbă , căci Metodi și Iovănuș intră în Veneția și cerul e închis.”¹⁹

Autodeclarându-se necreditabil, acest narator își permite tot felul de libertăți: un „ceas jubiliar” la episodul 100, un concediu medical pe șapte zile la episodul 186 și un SRL la episodul 184, iar la episodul 200 personajele sunt invitate în saloanele casei Ars Amatoria , unde li s-a înmănat Diploma de Onoare „Ars amatoria” și certificate de atestare literară cu eșarfă. S-au rostit discursuri și s-au ținut toasturi, iar programul artistic a fost susținut de un grup de cadâne de la

¹⁵ Ibidem, p. 242.

¹⁶ Idem.

¹⁷ Oțoiu, Adrian, **Ochiul bifurcat. Limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive**, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p.254.

¹⁸ Groșan, Ioan, **O sută de ani de zile la Porțile Orientului**, ediția a III-a, Iași, Ed. Polirom, 2007, p. 89.

¹⁹ Ibidem, pp. 202-203.

episoadele 37-40 și de ursul de la episodul 30. Într-un stil ce amintește de dările de seamă comuniste, naratorul conchide : „Ospățul a decurs într-o atmosferă de caldă voie bună.”²⁰

Romanul lui Iona Groșan reprezintă cu succes direcția anilor '80 în proza românească, acea maniera tehnică, ironică, autoreflexivă. Ține de rețeta acestei cărți ca totul să fie considerat procedeu literar, să fie înscris într-un registru, considerat vetust și, prin urmare, discreditat. Și totuși, nu există aici un iconoclast sfidător, ci doar o relativizare respectuoasă, nostalgică, poate, a unei formule care părea că și-a epuizat resursele. Mimetismul nu mai e posibil, prin urmare ironia, parodia devin singurele arme ale combatantului postmodern, care nu-și mai propune să fie un romancier pur sînge, un arhitect al unei polivalente lumi ficționale, ci un histriion care demontează discursul și jonglează ulterior cu fragmentele obținute. Evident, cum a relua vechile convenții epice ar însemna o autocondamnare la epigonism, luciditatea, autoreferențialitatea devin artificii obligatorii. **O sută de ani de zile la Porțile Orientului** este un metaroman plin de umor, care își spune propria poveste. Unul care își etalează, dezinhibat, măruntaiele, și care aplică manifest rețeta pe care nu încetează să o dezvăluie, de la prima la ultima pagină. E o carte importantă, ilustrativă a optzecismului, întrucît ilustrează și epuizează în același timp o formulă.

BIBLIOGRAPHY

Groșan, Ioan, **O sută de ani de zile la Porțile Orientului**, Ediția a III-a, Ed. Polirom, Iași, 2007.

Groșan, Ioan, *O singură prejudecată, realitatea!*, în Gheorghe Crăciun, **Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice**, Ed. Paralela 45, Craiova, 1999, Cărtărescu, Mircea, **Postmodernismul românesc**, postfață de Paul Cornea Ed. Humanitas, București, 1999.

Cliveț, Nicoleta, **Ioan Groșan. Monografie, antologie comentată, receptare critică**, Ed. Aula, Brașov, 2001

Mușat, Carmen, **Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească**, postfață de Mircea Martin, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002.

Negrici, Eugen, **Literatura română sub comunism. Proza**. Ed. Cartea Românească, București, 2006.

Oțoiu, Adrian, **Trafic de frontieră. Proza generației 80. Strategii transgresive**, I, Ed. Paralela 45, Pitești, 2000.

Oțoiu, Adrian, **Ochiul bifurcat. Limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive**, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003.

²⁰ Ibidem, p. 284