REWRITTEN HISTORIES AND INVENTED PASTS: A BRIEF INTRODUCTION TO 1980S ROMANIAN PROSE

Violeta – Teodora Lungeanu
Lecturer, PhD, „Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The 1980s marked a significant shift toward postmodern experimentation in Romanian literature. While diverse in style and theme, the prose of this decade was united by three aesthetic coordinates: the blurring of boundaries between high and low culture, the incorporation of non-literary elements into literature, and a complex relationship with history. Regarding the latter, the 1980s Romanian prose adopted a distinctive stance. Writers often recycled forgotten genres, employing techniques such as collage and parody. The communist regime's censorship forced them to turn their gaze towards the past, prompting explorations of obscure historical periods and the hidden meanings within historical discourse. From this point of view, this study aims to analyze how 1980s Romanian prose engaged with history, examining the tools and techniques employed by writers to create their own historiographic fiction.

Keywords: 1980s Romanian prose, historiographic fiction, apocryphal history, historical fantasy

Studiul de față pleacă de la constatarea că perioada optzecistă reprezintă vârful aisbergului postmodernist din literatura română. S-a spus despre această generație că ar reprezenta, după moderniști, cea de-a două generație înzestrată cu vocație teoretică, pentru cei mai mulți dintre ei literatura fiind condiționată de predeterminările programatice şi publicându-se cu propriul aparat critic şi conceptual. Din acest punct de vedere, optzeciștii au reușit să traseze liniile importante ale postmodernismului românesc şi să se impună printr-un *weltanschauung* inedit. Depășirea faliei dintre cultura înaltă şi cultura de masă, descoperirea expresivității ascunse a lexicoanelor, glosarelor, dar şi a codurilor nonliterare, punerea în criză a instanțelor narative par să unească fenomenul optzecist, polimorf la prima vedere, dar omogen în substanță.

Însă cea mai fructuoasă relație a ficțiunii optzeciste este cea pe care aceasta o trasează cu istoria. În poziția lui Ianus Bifrons, această generație privește cu un ochi ironic spre trecut și cu celălalt larg deschis spre noile experiențe literare. Cum se raportează optzecismul la istorie? Iată o întrebare care ar putea primi două răspunsuri pentru că i se poate conferi o dublă accepție, deoarece se poate identifica o relație cu istoria literară, dar şi o relație cu istoria înțeleasă ca trecut al nostru – Marea Istorie. Pe teren literar, cele mai importante aspecte de sesizat ar fi reciclarea miturilor şi a unor specii narative uitate. Dacă pentru moderniști, tendința era de a redescoperi prin mit o unitate pierdută a lumii, iar sâmburele mitic se descoperea doar pentru cititorul inițiat, pentru postmoderni, mitul irupe în realitate, punând între paranteze dubla stratificare a textului literar (înțeleasă, aici, ca structura de suprafață și structura de adâncime). *Potopul* lui Mihai Măniuțiu, de pildă, reia poveștile păstrate într-un trecut arhaic, dar miturile sunt deconstruite şi re-scrise în versiuni apocrife. Mitul lui Noe devine un simplu exercițiu repetat mecanic. Povestirea surprinde momentul când, în rutina acestui exercițiu, intervine un factor neprevăzut – ploaia e înlocuită de ninsoare, înzăpezind arca, dar și mitul.

Dintre genurile uitate, proza postmodernă reciclează cu precădere romanul epistolar. Convenția epistolară convine, în primul rând, pentru capacitatea sa de legitimare autenticistă a discursului. Scrisorile, *manuscrisul găsit*, memoriile pretind că vin din spațiul realității. Înainte de a fi rezultatul unui act scriptural, ele sunt considerate mărturii genuine şi pot fi creditate automat de cititor. La moderniști, aceste materiale servesc pentru a reconstitui

destinele, pentru a completa spațiile lipsă din biografia personajelor (a se vedea *Patul lui Procust*). În cazul autenticiștilor postmoderni, idea de refacere şi de umplere a golurilor pare vetustă. Aceste instrumente nu mai pot reface un întreg, ci rămân nelegate şi suspendate în text, lăsând cititorul să le aşeze în ce configurație dorește. Semnificativă este, în acest sens, frecvența în proza postmodernă a șirurilor epistolare sau memorialistice rupte, lacunare, în care destinatarii nu sunt cunoscuți sau replicile scrisorilor nu apar.

Trebuie avute în vedere și tehnicile prin care postmoderniștii vizitează trecutul literar. Proza se întoarce spre convențiile romanului epistolar, ale baladei sau ale cronicii istorice, reciclându-le într-un „vesel eclectism”[1]. Modalitatea de reciclare diferă de la un scriitor la altul, îmbrăcând forme variate. Inspirat din artele plastice, colajul, ca modalitate de reciclare, reprezintă o juxtapunere de elemente, ce rup continuitatea discursului, obligând cititorul la o dublă lectură: cea a fragmentului conceput în raport cu textul originar și cea a fragmentului ca parte încorporată într-un întreg diferit, adică în noul text. Episodul 22 al romanului groşanian *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, intitulat *Descriptio Moldaviae* (!) se încheie astfel: „O, dulce plai al Moldovei! Dacă din inima dealurilor Vasluiului o iei în sus pe lângă vechile podgorii domnești, pe drumul numit «drumul forestier», şi dacă ajungi pe culmea ce mai înaltă a muntelui [Ceahlău], vei vedea o țară mândră și binecuvântată între toate țările semănate de Domnul pe pământ. Ea seamănă a fi un măreț şi întins palat, cap d'operă de arhitectură, *unde lega mama naratorului motoceii la un capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei. [...] Ici, o femeie mănâncă un măr, dincolo şerpuiește Ozana cea frumos curgătoare,* din care nu se vede calul și călărețul, iar alături te afunzi într-o mare de grâu în care ursul se plimbă în voie.”[2] Se poate lesne observa cum Ioan Groşan operează aici cu un colaj realizat pe baza textelor lui Nicolae Bălcescu şi Ion Creangă. Ruptura se produce în momentul în care autorul sesizează o posibilă clișeizare a discursului și înlocuiește Carpații lui Bălcescu cu Ceahlăul, recheamă o imagine din *Amintiri,* pentru a reveni în final la *Românii supt Mihai-Vioevod Viteazul*. Asocierea are profunde efecte ironice şi reflectă a atitudine mai puțin reverențioasă față de trecutul literar.

Alte două mijloace de reciclare care se grefează pe principiile hibridizării și fragmentarismului enunțate de Ihab Hassan[3] sunt parodia și pastișa. Asemenea parodiei, pastișa imită un stil individual, unic, dar este o practică pur imitativă, neutră, lipsită de impulsul satiric și de umorul parodiei. Criticii perioadei (Patrick O'Dunnel, Frederic Jameson, John Barth) observă dominanța pastișei asupra parodiei, explicând fenomenul prin înlăturarea credinței moderniste, conform căreia stilul este o trăsătură unică și inconfundabilă a individului. Pe de altă parte, Linda Hutcheon susține că parodia, prin nota ironică, devine figura centrală în discursul postmodern[4]. Indiferenței pastișei față de trecut i se opune confruntarea cu trecutul, contradicția și diferența ironică pe care le aduce cu sine parodia.

Parodia presupune o metodă ce acționează în doi timpi: autorul trebuie să decodeze opera sursă și să o codifice din nou în forma modificată, căci destrucția sistematică, urmată de reconstrucție, e noul mod de a crea”[5]. Așadar, parodia nu înseamnă doar ironie distantă față de obiectul ei, ci presupune și o foarte bună cunoaștere a acestuia, o apropiere și uneori, chiar o relație de simpatie. Ea implică și ironia și nostalgia, ca ingrediente concomitente și inseparabile. Romanul *O sută de ani de zile la Porțile Orientului* reia, așa cum afirmă autorul,

[1] Adrian, Oțoiu, *Ochiul bifurcat. Limba șașie. Proza generației 80. Strategii transgresive*, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003, p.98.
[2] Ioan Groșan, *O sută de ani de zile la Porțile Orientului*, Ed. Polirom, Iași, 2007, pp.32-33.
[3] Ihab Hassan, *Pluralism in Postmodern Perspective. Critical Inquiry*, 12(3), 503– 520, 1986. https://doi.org/10.1086/448348
[4] Vezi Linda Hutcheon, *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London, 1985.
[5] Radu G. Țeposu, *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ed. a III-a, Cartea Românească, București, 2006, p. 67.

o serie de toposuri, de construcții sadoveniene cu țintă omagial-parodică. Astfel, structura romanului-povestire, brevetată de Sadoveanu, suferă mari prefaceri, fiind cu precădere victima contorsionărilor livrești ale autorului. Autoreferenţialitatea, aluzia parodică devin artificii scriitoricești obligatorii. Hanul nu mai este, ca la Sadoveanu, un topos securizat, propice adăstării, care dezleagă limba, ci un simplu adăpost al insensibilei Stăniloaia. Povestitorii pe care cei doi călugări îi întâlnesc aici se plâng că nu mai au ce povesti şi scot la lumină problema povestitorilor postmoderni: „nu omu', frate, ne doare pe noi, ci cum îl povestim"[6]. Povestirile naive, cu inserții de mit, din *Hanul Ancuţei,* sunt parodiate de cele două povești ale lui Parnasie şi Cancioc prin uzul exagerat al mecanismelor verosimilității, prin anacronisme şi discreditarea discursului personajelor. Într-una din povești, sfinții ajunși pe pământ au probleme cu localizarea („¬Oare unde dracu am nimeritără noi? Iar celălalt zise: «Stai puțin să aflu coordonatele.»"[7]), iar pe băcița din povestea lui Cancioc o cheamă Mădălina.

Siliți de cenzură să întoarcă spatele prezentului și să pună într-un con de umbră ceea ce s-ar fi putut scrie, postmoderniștii încep să sondeze istoria în căutare de momente și de subiecte convenabile. Când se decid să pătrundă pe terenul mai puțin minat al ficțiunii istorice, prozatorii își mărturisesc de la bun început, în notele de subsol sau în postfețe, lipsa de experiență în acest domeniu. De altfel, în programul lor nu figurează scrierea documentară, ci scoaterea operei din realitate, ficționalizarea ei. Tendința aceasta vine din dreptul pe care și-l rezervă ficțiunea – de a pune între paranteze istoria oficială și de a propune o istorie alternativă, neatinsă încă de ideologie și canonizare. Partidul confecționase deja o istorie care inducea în conștiința indivizilor ideea de popor blând, răbdător, neagresiv, cârmuit de domnitori care își aplecau întotdeauna urechea la ofurile poporului. Astfel de momente centrale ale istoriei nu puteau fi contestate în mod deschis de către prozatori, așa că ele sunt contrazise tacit, prin ignorare deliberată.

Încercarea de a deconstrui identitatea națională confecționată de mitografii partidului poartă în subsidiar mesajul că istoria nu poate fi decât un construct, un text despre alte texte, deci un metatext. O dată cu argumentatea lui Hayden White că istoria nu poate fi decât metaistorie[8], postmoderniștii au început să aibă o viziune sceptică asupra acesteia. White arată că scrierea istoriei urmează un proces similar cu scrierea oricărei narațiuni, fiind amplu influențată de ideologia celui care o scrie. Pe lângă caracterul ficțional al discursului istoric, chiar psihologia martorului merge spre aceeași lipsă de credibilitate. Nici psihologia maselor nu oferă garanții, pentru că numărul martorilor nu reprezintă o certificare a veridicității evenimentelor.

Retrogradând istoria la nivelul ficțiunii, postmoderniștii încep să o completeze „istoria oficială"[9] cu mici istorii alternative sau istorii marginale. Nu e de mirare că, atunci când fac apelul la ficțiunea istorică, scriitorii preferă epocile obscure, puțin documentate, ale trecutului național. Nu scenele grandioase pe fundalul cărora se profilează imaginea lui Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, sunt preferate, ci momentele considerate nereprezentative și, în consecință, lipsite de fundament istoric. Într-un mod implicit polemic și contestatar, prozatorii postmoderni (cu precădere optzeciștii) își îndreaptă atenția spre perioadele neguroase ale trecutului. Războaiele de apărare, luptele de clasă nu puteau intra în dialog direct cu romanele ficționarilor; tratate cu ignoranță și ocolite, ele sunt atinse prin ricoșeu. Cu mai mult potențial, sunt exploatate momente precum 1942 – Diktatul de la Viena (*Frigul verii*, de Al. Vlad) sau 1916 – retragerea guvernului roman la Iași (*Sala de aşteptare*, Bedros

[6] Ioan Groșan, *op.cit*., p.33
[7] *Ibidem*, p.186.
[8] Conform Hyden White, *Metahistory: The Hystorical Imagination oh Nine-Teenth Century Europe*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1973.
[9] Brian McHale, *Ficțiunea postmodernistă*, Ed. Polirom, Iași, 2009, p. 146.

Horasangian). Perioada în care Oltenia s-a aflat sub stăpânirea austriacă reprezintă fundalul pe care se desfășoară povestea lui *Tobit* al lui Ștefan Agopian, iar acțiunea din *Tache de catifea* se întinde între începutul secolului al XIX-lea și anul revoluției – epoca fanariotă. Alte romane își desfășoară acțiunea în perioadele despre care istoria nu oferă mai nimic, luându-și libertatea de a țese versiuni apocrife, cum sunt prozele *Întâmplări odesene* (Dan Grădinau) sau *Moartea lui Moliere* (Dan Grădinaru). Alți prozatori, Mircea Cărtărescu în *REM* și *Travesti*, Stelian Tănase în *Luxul memoriei* sau Mircea Nedelciu în *Crizantemele din tundră,* încearcă să schițeze adevărata față a anilor 1950-1960, dincolo de „masa subtil retușată pentru uzul unui comunism cu față umană, recondiționată sub numele de «obsedantul deceniu »”.[10]

O altă mutație specifică postmodernismului este aceea prin care Istoria colectivității, majoră și omogenizată, este ramplasată cu istoria minoră și eterogenă a indivizilor din umbră. Romanul *Femeia în roșu* realizează această modificare a perspectivei prin mai multe căi. Aici, *echipa* autorilor, Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș, permite unui personaj precum Ana Cumpănaș să-și facă auzită vocea. Marginală și minoritară, ea își poate povesti în decursul romanului propria istorie. Vocea sa nu mai este supusă corecției auctoriale, iar posibilele erori nu sunt corectate pentru că însăși idea de eroare intră în criză. *Calitatea* acestei voci minore nu se mai măsoară după nivelul de informare sau gradul de obiectivitate, ci este dată de marginalitatea sa în scena socială.

Plecând de la idea că nu se poate scrie despre trecut fără a avea în vedere cunoașterea ulterioară a evenimentelor, prezența anacronismelor în narațiunile istoriografice fac posibilă (doar în ficțiune) transgresarea granței dintre prezent și trecut, întărind ideea că trecutul poate rămâne deschis ochilor cititorului, poate fi vizitat. Anacronismele compromit programatic închegarea iluziei realiste și semnalează permanent cititorului că textul pe care îl citește nu prezintă realitatea, ci este un construct, un artefact al prezentului. De pildă, episoadele ce înfățișează traiul de la curtea sultanului din romanul *O sută de ani de zile la Porţile Orientului* abundă în anacronisme, având ca efect destrămarea constantă a pânzei mimetice și obținerea comicului de rigoare. Astfel se face că sultanul practică sportul în „Sala de fortză”, iar după terminarea programului sportiv urmează relaxarea – prin masaj sau vernisaj. Nici identitatea sultanului nu este scutită de anacronisme, fiind redată într-un discurs istoric cu intenție discreditat: „Beşiktaş Mehmet Hamzá s-a născut la 10 noiembrie 1582 în satul Galatasaray, pe coastele Anatoliei, într-o familie de turci pașnici, nevoiași (anul acesta se împlinesc 400 de ani de la nașterea lui). De mic ia cunoștință cu vicisitudinile vieții, fiind silit, datorită firavei sale constituții, să urmeze școala primară. Este pasionat de istorie şi numismatică, în 1601, în urma bătăliei de la Szeghedin, primește o bursă de studii la Viena. [...]în vremea lui, deși Imperiul Otoman n-a cunoscut mari extinderi cantitative, este de subliniat faptul că s-a îmbunătățit mult calitativ. S-au înființat numeroase ateliere meșteșugărești, unde săbiile de Toledo erau obținute printr-un procedeu turcesc. Oglinzile de Murano erau fabricate la Plevna, iar icrele de Manciuria erau pescuite din Dardanele. A crescut longevitatea turcului mediu, a sporit numărul de soții. Pe bună dreptate, Beşiktaş Mehmet Hamzá a fost supranumit «Sultanul de treabă».”[11]

Uneori, textele optzeciștilor oferă posibilitatea unor întâlniri imposibile: Dan Grădinaru înlesnește întâlnirea lui Voltaire cu Ignatio de Loyola (fondatorul ordinului iezuiților murise cu 138 de ani înainte de nașterea scriitorului francez). Personajele sale par lipsite de orice resorturi interioare, simple marionete al căror portret se materializează din citate enciclopedice sau documentare. Astfel, efectul care se creează nu este cel de nostalgie după speciile și stilurile istorice, ci unul ironic, de distanțare voită față de trecut.

[10]Adrian, Oțoiu, *op.cit.,* p.13.
[11] Ioan Groșan, *op.cit*., pp.52-53.

Lexicoanele, glosarele, inventarele sau listele de termeni rari au exercitat dintotdeauna o fascinație asupra autorilor de literatură. De la Petronius până la James Joyce, scriitorii uzează de puterea cuvântului fie din orgoliul erudiției, fie din pură plăcere eufonică a creatorului sau a cititorului. Resurgența acestei pasiuni în postmodernism poate fi pusă pe seama mai multor rațiuni. Cel mai adesea, ele exprimă într-o nostalgia unei lumi nesupuse încă ierarhizării, în care elementele există într-o pură democrație. În unele cazuri, listele sunt celebrări ale materialității lumii, inventariind exhaustiv obiectele fizice din univers. Mai mult, înfățișându-se ochiului fără nicio constrângere și fiind permutabile la nesfârșit, ele pot fi citite aleatoriu, prin asocieri sau reveniri nesfârșite. În fine, listele și taxonomiile postmoderne sunt extrem de eteroclite, sugerând fragmentarismul și anulând tendința totalizatoare a modernismului.

Încercând să cuprindă într-un inventar listele pe care le fac autorii optzeciști, Adrian Oțoiu[12] surprinde eterogenitatea acestora: fișe de exponate (Horasangian), o lisă de obiecte care se pot fura (Stelian Tănase), un dicționar frazeologic cu verbul *a face* (Gheorghe Crăciun), un glosar al mentalităților Europei și un inventar al pânzeturilor ieftine din anii ’50 (Gheorghe Iova), o serie comentată de sinonime ale aproape fiecărui cuvânt din frază, urmată de o listă de ofertă a componentelor anatomice ale personajului (Gheorghe Ene) etc. Ce se poate obține din nesfârșitele liste de mai sus? În multitudinea acestor liste, lexicoane, taxonomii, cititorul pierde șirul, iar principiul liniarității este abolit. Se naște astfel un nou tip de text, care se apropie de hypertextul cibernetic – narațiunea non-liniară, mod al poeticii de tip non-mimetic. De aici, par a se revendica toate listele, inventarele care abundă în proza postmodernă, dar și variantele enunțate și neexpoaltate, scenele potențiale ale narațiunilor ce au ca efect bifurcarea textului.

Din aceeași nostalgie a cuvântului nepervertit de ficțional vine și apetența autorilor pentru textele cu pronunțat caracter referențial. Dacă în metaficțiunea istoriografică, documentul istoric era supus unor chestionări pentru ca în final să i se releve ficționalitatea, în alte narațiuni, discursul postmodern este însoțit de o mare cantitate de texte ce nu au nimic de-a face cu literatura: acte de stare civilă, documente tehnice, tăieturi din ziar, procese verbale, fișe medicale, reclame, anunțuri, toate reproduse *in extenso* și cu maximă precizie. Aceste transgresiuni de la discursul ficțional la cel referențial sunt generatoare de forme hibride, mozaicate, care topesc linia de demarcație sau, din contra, scot și mai clar în evidență granița care le separă. Rolul acestor inserții se justifică, în mare parte, tot din estetica transgresivă. Acestea ar putea face parte din programul de colonizare a unui teritoriu considerat non-literar, după ce, în prealabil, i-au fost sondate resursele de expresivitate. Totodată, prezența lor ar putea fi indiciul unei nostalgii după un limbaj care să fie pură denotație, deși adesea sunt parodiate sau pastișate. Textul haptist[13] recuperează astfel resursele de expresivitate ale materialelor ce nu au fost destinate unui circuit literar.

Proza optzecistă cunoaște o întreagă gamă de inserții documentare, cuprinzând toate stilurile funcționale ale limbii, de la stilul administrativ la cel științific. Romanele optzeciștilor Mircea Nedelciu, Nicolae Iliescu, Bedros Horasangian sau povestirile lui Ioan Groșan oferă fie reproduceri exacte, fie distorsionate parodic, diverse tipuri de documente oficiale: certificate medico-legale, procese verbale, declarații, rapoarte de activitate, certificate de autopsie, extrase din *Mersul trenurilor*, decrete ale miniștrilor etc. Prozatorii realizează o serie de colaje din presa vremii ce cuprind titluri și pasaje de articole, interviuri,

[12]Vezi Adrian Oțoiu, „O listă a listelor”, în *Ochiul bifurcat. Limba sașie. Proza generației 80. Strategii transgresive*, II, Ed. Paralela 45, Pitești, 2003.

[13]„Textul haptist se caracterizează prin mimeza sa reînnoită: el eliberează textele non-literare de contextul lor obișnuit pentru a le parodia sau îmbracă forma unor universuri ale discursului care nu au nimic literar, pentru a le conferi o valoare estetică.” (Gäetan Brulotte, *De l’ectirture de la nouvelle* , în XYZ n° 47, automne, 1996, 71-76.)

anunțuri. Cărțile populare de divinație și astrologie (Daniel Vighi), horoscoapele (Mircea Nedelciu), textul de pe eticheta unei perechi de șosete (Bedros Horasangian) intră în categoria textelor derizorii, puerile sau subculturale, oferind materia primă pentru numeroase pastișe. Mircea Cărtărescu, autorul cu performanță lingvistică în această direcție, oferă numeroase mostre de limbaj științific și tehnic, utilizând o serie de termeni de un profund tehnicism, care, în alte condiții, ar fi rămas pentru totdeauna apanajul unui grup de experți. Cu astfel de colaje, raportul dintre literar și non-literar nu poate produce decât multiplicarea perspectivelor și ambiguizarea, principii de bază în poetica postmodernismului.

Saturați de lecturi și teorie, prozatorii postmoderni caută o cale pură, nemediată de constructe ideologice, o deschidere fără intermediar în lumea infinită a discursurilor celorlalți. Încercând să înregistreze cu acuitate replici întâmplătoare auzite oriunde, ei vor să le restituie în timbrul lor originar, nealterate, fără prelucrări ulterioare, fără adaosuri ale naratorului. Uneori, aceste voci sunt atât de decorporalizate și alogene, încât naratorul încearcă să închipuie legături între ele, să fabrice o poveste în jurul lor. Acestea sunt cele două tendințe între care oscilează tendința prozatorilor perioadei: între artă și realitate, între autenticitate și textualism, între autobiografie și fabulație. Din aceste două poziții divergente decurge inserția nemodificată a discursurilor personajelor în text (discurs direct) și modificarea acestora sub presiunea discursului auctorial (sumar diegetic).

Tot din categoria mixajului între textul literar şi cel non-literar (cu iz istoric) face parte şi contaminarea textului cu documentul uman. În *O sută de ani de zile la Porţile Orientului* acest lucru se realizează prin inserarea în text a unei scrisori primite „pe adresa noastră". Transcrierea unei misive pline de clișee şi patetice stângăcii ce sugerează incapacitatea de expresie reprezintă, în primul rând, o sursă a comicului: „Mă numesc Antofie Aurica şi sunt de profesie pensionară. Urmăresc de mai bine de doi ani serialul dumneavoastră şi 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 dumneavoastră 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 şi cu şefu-său mai știu, că au dat peste un Iorga inedit, așa zicea. Pe călugării dumneavoastră i-am găsit cu văru, deși erau în chirilică, dar pe ceilalți nu. Așa că vă rog ori să spuneți sursa, ori, dacă e ficțiune, apoi să scoateți opera din realitate şi s-o mutați unde-ați ști, să nu mai derutați oamenii cinstiți."[14] Prin spiritul său ludic, Groşan cunoaşte şi deconstruieşte comportamentul personajelor sale la diverşi 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 şi determinând cititorul să participe, fără voia lui, la jocul inițiat chiar de el însuși. Momindu-și cititorii să caute în roman semnele existenței şi ale destinului, 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.

Departe încă de a i se fi dat un sens unitar şi o direcție comună, proza optzecistă a rămas şi în creație, ca şi în teoretizări, la fel de heteromorfă şi fragmentată, susträgându-se privirilor monocrome. Fiecare dintre prozatorii acestei generații este înzestrat cu o conștiință artistică proprie, dublată de o conștiință teoretică la fel de bine articulată ca cea dintâi. Între experiențele și experimentele scriiturii relația cu istoria rămâne însă, pentru unii autori, o constantă şi tendința de regăsire a expresivității în lucrurile (mărunte) care au fost pare a da unitate fenomenului optzecist.

[14] Ioan Groșan, *op.cit*., 133-134.

BIBLIOGRAPHY

Brulotte, Gäetan, *De l'ectirture de la nouvelle*, în XYZ n° 47, automne, 1996.

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

Hassan, Ihab, *Pluralism in Postmodern Perspective. Critical Inquiry*, 12(3), 503– 520, 1986. https://doi.org/10.1086/448348

Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody*, Methuen, New York and London, 1985.

McHale, Brian, *Ficțiunea postmodernistă*, Ed. Polirom, Iași, 2009.

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

Țeposu, Radu G., *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă*, ed. a III-a, Cartea Românească, București, 2006.

White, Hyden, *Metahistory: The Hystorical Imagination oh Nine-Teenth Century Europe*, Johns Hopkins UP, Baltimore, 1973.