Loredana OPĂRIUC

Universitatea "A.I. Cuza" din Iaşi, Facultatea de Litere
"A.I. Cuza" University from Iassy, Faculty of Letters

# Caravana epică a lui Ioan Groşan – literatură pentru filologi

*The epical caravan of Ioan Groşan – Literature for philologists*

Ioan Groşan is a main reprezentative of Romanian postmodernist fiction, whose works cover a variety of styles. The distinguishing features of his writings are the intertextual dialogue, the parodic re-creation of former literature, the intelligent play on words and the healthy Balcanic humour. The social system, the stupid ideologies, the clichées and prejudices are satirized in original manners, his characters fighting intelligently to become free, experiencing picaresque adventures and ending mostly like anti-heroes. There is also a psychological approach in some of his stories, the lyrical realism and the intertextual threads building an unique fictional world.

The silent war between imagination and reality is won, by far, by the first one.

**Keywords:** postmodernism, irony, parody, intertext, humour, satire, psychological analysis, comic

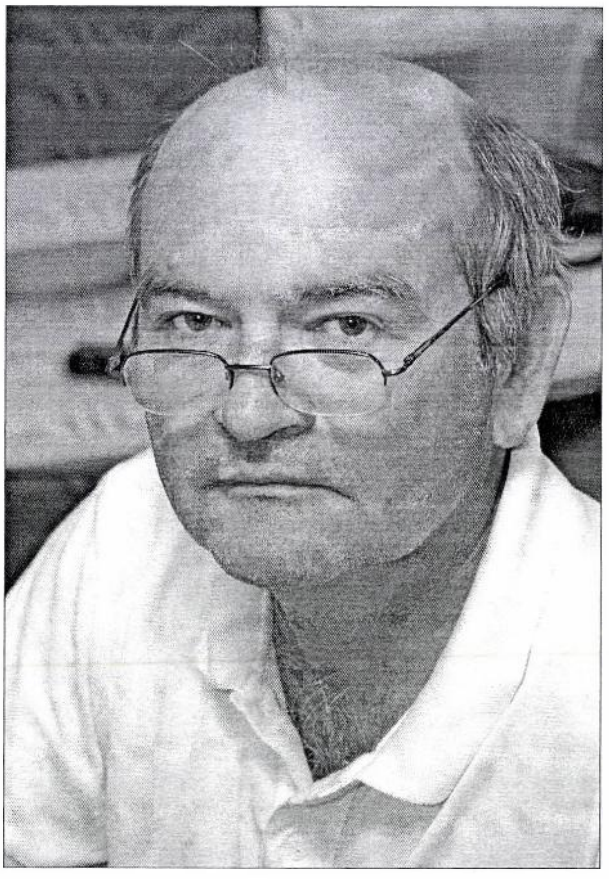
**Institution's address:** Bv. Carol I, nr. 11, Iaşi, România, 700506, **tel.:** +40 (232) 201052; **fax:** +40 (232) 201152; **e-mail:** admlit@uaic.ro, **website:** http://letters.uaic.ro

**Personal e-mail:** *lori_opariuc@yahoo.com*

Titlul primului volum de proză scurtă al lui Ioan Groşan este, în planul poietic al semnificaţiei, o denumire metaforică a tehnicii sale de a construi universuri epice: montajul de cadre, focalizarea pe amănunte cu mare potenţial sugestiv, flash-uri statice sau dinamice, menite să comprime sau să alerteze timpul povestirii, prin toate perindându-se fiinţe tonice care-şi învaţă, aproape fără s-o ştie, lecţia (inevitabilă?!) de scepticism, călătorind printr-o existenţă presărată cu aventuri ale cuvântului şi întâmplări memorabile. În această caravană ca un fascinant spectacol în mişcare[1], caravană condusă de un autor-regizor parcă mereu pus pe şotii, schimbând mai tot timpul direcţia aşteptată, există un „suprapersonaj" ubicuu şi discret ca o zeitate – cultura, referent central, aşadar cărţile devin, la rândul lor, un fel de personaje de care protagoniştii şi cititorii se ciocnesc şi în cele mai neaşteptate situaţii. Dacă ar fi să găsesc formule cuprinzătoare pentru o astfel de lume fictivă, probabil că cea mai nimerită ar fi aceea de realism liric şi anecdotic, pe de o parte (o reabilitare a formulei sau adaptare la vremurile noi ale povestirii), şi aceea de textualism fantezist şi chiar fantastic, pe de altă parte (pentru că toate ieşirile din realitate ale naratorilor şi ale personajelor sunt legate de graniţa halucinantă între viaţă şi cărţi – fantastică este, aşadar, literatura care se autocontemplă, descoperindu-şi iraţionalitatea sublimă, ca şi viaţa care se confundă cu literatura). Fără îndoială că formula nu este nouă nici măcar în literatura noastră, ba chiar este reprezentată de mari titluri, dacă ar fi să ne amintim măcar de *Ţiganiada*, la începuturi, sau de dicţionarul şi bibliografia ingenioase ale lui M. H. Simionescu, de *Cu cărţile pe iarbă* al lui Costache Olăreanu, de *Caragialeta* lui Şerban Foarţă ori de mai cunoscutul *Levant*. Mai aproape în spirit (şi literă!) sunt creaţiile lui Costache Olăreanu, la rândul lor condamnate în sens fericit la un public restrâns, care să perceapă forfota intertextuală ce multiplică

semnificaţiile. Din alte considerente, fac parte din aceeaşi familie şi scriitori ca Ştefan Agopian, Silviu Angelescu ori Bogdan Popescu, de cei dintâi apropiindu-l pe Groşan destructurarea şi parodierea romanului istoric, iar de tânărul prozator - compoziţia alambicată a romanului, multiplicarea evenimenţialului şi camuflarea gravităţii în spectacol ludic, mai ales de natură lingvistică. Evident, se regăsesc toate ingredientele postmoderniste, de la umor, ludic, ironie şi parodie la textualism (cu toate atributele acestuia: autoreferenţialitate, experimentalism, intertextualitate, metatextualitate şi ar mai fi nevoie de câteva prefixoide ...) iar mărturisirile autorului însuşi surprind cel mai fidel modalitatea de a-şi construi operele: „scriitorul de azi nu lucrează atât cu ceea ce a trăit, cât cu ceea ce a citit. Într-un anume fel, somptuozitatea unei biblioteci poate compensa sărăcia unei vieţi.",, prin aluziile culturale în care excelează: „am credinţa că, în ultimă instanţă, nu zugrăvirea realităţii este obsesia junelui condeier, ci **zugrăvirea literaturii**. El nu vrea să concureze starea civilă, ci „starea" marilor opere."[2] Şi congenerul care şi-a îndreptat la un moment dat condeiul către tomuri doctorale îi va surprinde în acelaşi sens trăsătura dominantă a operei în ansamblu: „Sînt proze ale *texistenţei*, ale indecidabilităţii între caracterul *real* şi cel *scriptural* al lumii."[3]

Volumul de debut, din 1985, cuprinde patru creaţii: *O dimineaţă minunată pentru proză scurtă, Insula, Caravana cinematografică şi Marea amărăciune*, ultimele două având dimensiuni considerabile. La vremea respectivă, se remarcase deja în presa vremii că autorul îşi semnase consacrarea în literatura română cu o singură carte[4]. De unde vine farmecul prozei lui Groşan? Din capacitatea de a îmbina autentic fantezismul livresc şi realismul liric, din evitarea extremelor susţinute acerb de generaţii întregi de scriitori (nici realism propriu-zis, a cărui formulă se cam epuizase, scriitorul declarându-se sastisit să tot plimbe oglinda de-a lungul drumului, nici inginerie textuală obositoare, care inhibă semnificaţiile sau le reduce la autoreflectare). Situat de către critici în descendenţa lui Caragiale, ni se pare că înrudirea de substanţă se regăseşte mai degrabă cu opera lui Creangă, pentru că Groşan mizează în primul rând pe umor, acompaniat în surdină de melancolie, şi apoi pe comic, mai acid şi excluzând nostalgiile de orice fel. De altfel, Călinescu remarcase că scriitura celor doi clasici are în comun capacitatea de a mânui limbajul („Cine nu se lasă înşelat de deosebirea de medii, nu poate să nu observe înrudirea artei lui Creangă cu aceea a lui Caragiale.



Ioan Groşan

http://storage0.dms.mpinteractiv.ro/media/401/781/10667/3600606/1/01-interviu.jpg

Amândoi caracterizează dialogic [...] Amândoi alternează dialogul cu false comunicări, lipsite de obiectivitate [...]"[5]), de aceea prozatorul de astăzi trebuie raportat la ambele lecţii stilistice pe care le-a asimilat cu succes. Scriitura seducătoare a optzecistului nostru favorizează, după expresia calchiată a lui Gheorghe Perian, „receptarea fruitivă"[6], rezultat al corelării pricepute a spiritului ludic şi viziunii umoristice cu dialogul pe alocuri incontinent, cu descrierea poetică şi naraţiunea spumoasă.

Primele două opere din volum, mai teziste, în sensul că demonstrează ce presupune dialogul literaturii cu realitatea şi cel inevitabil între cărţi, distrug în manieră ironică prejudecăţi: că autorul are nevoie de surse de inspiraţie din viaţă, că numai experienţa poate duce la capacitatea de a scrie, respectiv că literatura (în sensul cel mai larg, de produs al imaginarului) este un ornament al realităţii, de care fiinţa umană se descotoroseşte în momentele cruciale. În *Insula* personajele află că, de fapt, stau pe o carte, deci există o „carte a lumii", pe care Altcineva, nevăzut, neauzit, Marele Autor o scrie, N. Cliveţ numind această proză scurtă „cea

mai limpede metanaraţiune optzecistă"[7]. Desigur, reprezentarea lumii ca o carte uriaşă nu este nouă, autoarea monografiei chiar invocă numele lui Borges, iar un poet francez, mare creator de şcoală modernă este mereu invocat în această direcţie, dar existenţei prinse între coperte i se aduc nuanţe inedite: personajele sunt condamnate la literatură, nu mai pot comunica decât raportându-se la cele citite, prin urmare lecturile au produs mutaţii în spiritul uman, sterilizându-l afectiv şi chiar contrafăcându-l („o presiune a literarului asupra existenţialului"[8]).

Despre bovarismul personajelor s-au menţionat deja suficiente aspecte în critica literară[9], numai că această formă de alteritate, incriminantă până la urmă, este însoţită şi de donquijotism, o automistificare a „omului de prisos", cum sunt profesorul Sebastian Pop şi preotul Emilian din celelalte două proze ale volumului. Mediocritatea personajelor, invocată, de asemenea, în studiile analitice, pe motiv că acestea nu se detaşează de cele citite (sunt un fel de cititori naivi, ipostaziindu-se în lumi ireale şi rămânând prinşi în capcana imaginarului) sau pentru că ratează experienţele decisive, ni se pare o etichetă greşită: nu mediocritatea, ci neputinţa de a respecta „rânduielile" lumii îi defineşte, urmată, în cele din urmă, de resemnare. Mediocrii sunt mulţumiţii prin excelenţă, incapabili de a pune lumea sau propria viaţă sub lupă ironică, or asemenea atitudini mecanice nu întâlnim la protagoniştii scriitorului nostru, dimpotrivă.

Cultura falsifică existenţa, hiperbolizează trăirile, multiplică experienţele şi duce, inevitabil, la dedublare, cu toate acestea nu găsim nici un fel de rechizitoriu în opera lui Groşan: amestecul realităţii cu ficţiunea rămâne cea mai frumoasă formă de bovarism. Acuzată este realitatea, de insuficienţă ori de lipsă de imaginaţie, încât una dintre concluziile Nicoletei Cliveţ merită reamintită: „Tinerii din textul lui Groşan îşi trăiesc aventurile pe falia ce desparte lumea poveştilor de prezentul cenuşiu spre care privesc deja cu o revoltă născândă"[10].

Refuzând tonalităţile grave şi formulele gâlgâind de înţelepciune, prozatorul cu sorginte fericită (mitizatul Maramureş, unde timpul e foarte răbdător cu oamenii şi dă cu tifla istoriei) ascunde într-o pupă verbală veselă, în jocuri inteligente de-a cuvintele, de-a literatura şi, de ce nu, de-a viaţa, firul meditaţiei care leagă orice text artistic, voit aproape imperceptibil, ca şi cum prin limbaj trebuie să se ascundă (şi, implicit, să se exorcizeze) „marea amărăciune" a lumii. Naratorul, în manieră discretă ardelenească, relatează cuminte, pişcă ironic şi deseori îi lasă pe protagonişti să-l mai uşureze de sarcină, derulându-şi gândurile pe zeci de rânduri. În aproape fiecare scriere a sa cineva trebuie să povestească, naratorul principal adăstând morometian, fascinat de metamorfozele vorbirii (în monografia dedicată lui Ioan Groşan, autoarea vorbeşte despre „logocraţia" eroilor[11]).

Multe secvenţe sunt demne de preţioase antologii umoristice (de pildă, „negocierea" între Darcleu, pe post de Şeherezadă rurală a şefului de post, şi omul statului îndrăgostit de povestiri), unele cu tuşe de umor negru (descrierea portretelor din cabinetul de limba şi literatura română prilejuieşte o călătorie inedită în lumea fizionomiilor consacrate, simbolice pentru tipul de scriitură), fără a cădea în nefericită ori previzibilă facilitate.

Nu scapă de tăişul sarcastic nici clişeele culturale ori „bavardajul livresc"[12]: ora cinci după-amiaza la care musai începe acţiunea sau amestecuri insolite de surse precum „am furat şi eu cireşe şi-am încurcat cânepa mătuşii Madeleine". De asemenea, limbajul critic şi teoretic este, într-un mod deloc subtil, acuzat de anchilozare în stereotipii aproape de fiecare dată când autorul îşi întoarce privirile asupra textului propriu.

*Caravana cinematografică* denunţă umoristic rinocerizarea comunistă, molimă naţională care ajunge, într-un mod fatal pentru ea, şi într-un sat din Maramureş, parodiind, totodată, romanul *obsedantului deceniu*[13], dar şi romanul realist în general (la intrarea în sat ne întâmpină, bineînţeles, o cruce de lemn cu un Hristos de tablă răstignit pe ea, şi acesta este doar unul dintre multele semne ale parodiei). Departe de revoluţia dezlănţuită, oamenii din cătunul dintre munţi nu pun preţ pe viziunile optimiste ale celor care vin să le propovăduiască minunile colectivizării şi fac în aşa fel încât toată strădania acestora, cu filme educative şi dezbateri, să se sfârşească în benchetuială balcanică. Straniu cum cenzura nu a sesizat derâderile pe care le conţine textul (ori le-a permis?!), de la imbecilizarea tânărului activist Tavi, care nu se poate exprima decât în lozinci, la cărţile care au toate coperte roşii, provocându-i leşinul bibliotecarei, despre care aflăm, de altfel, că s-a retras în satul de munte tocmai pentru a-şi ascunde rădăcinile nesănătoase. Mustesc de sarcasm şi descrierile vizionării obligatorii a filmelor despre marile înfăptuiri, încât noua ordine comunistă iese destul de beştelită din acest construct imaginar.

Savuroase sunt apoi secvenţele ce descriu pasiunea pentru lectură a ţiganului Darcleu, ca şi istoria numelui neobişnuit, ţintind ironic în pretenţiile de cultură. Pe aceeaşi coordonată se află

şi istorisirile şoferului, care-şi cucerea odinioară iubitele ocazionale recitându-le versuri din ... *Mama lui Ştefan cel Mare* şi care-l iniţiază pe inocentul Tavi în arta seducţiei, adaptată la o lume în care se cere bagaj cultural. Astfel, o realitate istorică prezentată în tonalităţi grave în operele lui Preda sau ale lui Buzura, este dezvăluită în proza lui Groşan în dimensiunea ei derizorie. Neatinşi de vâltorile istoriei, oamenii din Mogoş îşi vor continua traiul lor liniştit, cu jocul de cărţi, cu ţuica fabricată ilegal, cu bătăile domestice şi nepăsare, doar mimând încîntarea faţă de binefacerile noului regim.

Bibliografie obligatorie pentru profesorii de limba şi literatura română, *Marea amărăciune* este o demonstraţie epică a forţei cuvintelor de a transforma imaginaţia în realitate, dar şi a capitulării finale în faţa evidenţei. „Cuvintele şi lucrurile" îşi dispută întâietatea în viaţa lui Sebastian Pop, se amestecă derutant, iar teoria searbădă capătă curaj metaforic (inedita şi ingenioasa analogie între soarta profesorului şi aceea a ... adjectivelor este o mostră în acest sens: „Cel puţin el, Sebastian, toată viaţa se acordase, fusese de acord cu toate substantivele. Până şi cu cele comune. Un biet adjectiv variabil, slujind în toate cazurile, cu toate ocaziile, substantivele: sticle, borcane, familie, societate, mobilă, ideologie, fenomene ale naturii, stări sufleteşti. Mereu în avangarda sau în ariergarda a ceva: un *bun* activist, un profesor *bun*; niciodată *un bun*. Şi numeralele aveau o soartă mai bună, măcar puteau rămâne din când în când singure, chiar dacă ţineau tot locul unor substantive: un'-doi, un'-doi. Numai el, Sebastian, adjectivul, trecând de la un substantiv la altul cu smerenie, cu credinţă, cu zel, lipind ici o calitate, adăugând dincolo o însuşire, determinând ca să aibă o determinare, numai el nu se bucurase încă de libertatea de a zburda în propoziţie. El se acordase. Acordul ca necesitate înţeleasă. Substantivul şi verbul (alt tiran: *a trebui*, *a face*, *a strânge*) puteau hoinări pe unde voiau, puteau să-şi schimbe şi locurile: „Vom strânge sticle şi borcane" sau „Sticle şi borcane vom strânge" sau „Borcane şi sticle vom strânge". Pe când el? Abia dacă-şi mai aminteau că există, trecându-l undeva la coadă, un apendice: „Vom strânge sticle şi borcane *goale*". Niciodată liber. Liber ca o interjeţie: „Zbârrr! pe-o dugheană". ) Analogie neaşteptată între condiţia omului silit să trăiască într-o societate supusă ideologiei aberante şi soarta părţii de vorbire care trebuie să determine cu orice preţ, toată această fantezie morfologică întâmpină sugestia care străbate întreaga operă a lui Groşan: fiinţa umană este o victimă complice şi neputincioasă a călăului imposibil de înlăturat (the social corectness), consimţind, într-un final, să-i fie dictată viaţa de prejudecăţi şi rămânând cu o singură posibilitate de salvare: fuga parţială în imaginar şi în joc. Sebastian devine, deliberat, un „homo ludens", pentru a evada dintr-o existenţă stupidă, sabotând-o totodată prin inteligenţa limbajului.

Magistrală şi indelebilă este, apoi, descrierea portretelor scriitorilor din cabinetul de limba şi literatura română, o rară desfăşurare a comicului livresc: „ochii mari, cei care văzuseră idei, ai lui Camil Petrescu se mulţumeau aici în cabinet să privească în colţul opus cu ironică toleranţă trăsăturile chinuite, tabagice, ale omonimului său Cezar [...], chelia orgolioasă a lui Alecsandri răsărea ca un luceafăr în mijlocul cosmosului junimist, aşezat între profilul voltairean al lui Cantemir şi faţa de trecător surprins de ploaie a lui Dimitrie Anghel [...], dioptriile lui Perpessicius desluşeau blajin greşelile-tip de pe planşele gramaticale din faţă [...], impecabila frizură de parlamentar britanic a lui Rebreanu [...] portretul de contopist urmuzian al unui Arghezi tânăr", culminând cu o antifrază demnă de orice antologie de proză satirică de mare rafinament, construită prin aglomerare retorică: „deasupra tuturor, aproape de tavan, , odihnea profilul de Savaot indiferent, împietrit şi impenetrabil în propria-i frumuseţe, al senectutului Sadoveanu; acesta, spre deosebire de ceilalţi, fantaza Sebastian din fotoliul său, nu se uita la nimic din apropiere, ci privirea îi străbătea zidul cabinetului, ieşea pe coridor pe deasupra fotomontajului cu „Ce meserie să-mi aleg?", pătrundea prin laboratorul de biologie [...], luneca nepăsătoare peste blocurile de vizavi, peste Institutul de Cercetare şi Proiectare [...], peste Fabrica de mobilă, peste şoseaua Bucureşti-Constanţa, peste Bărăganul parcelat şi multicolor, luând-o încetişor în sus, oblic, spre răsărit, către un punct luminos pe care numai ea, privirea sadoveniană, îl zărea [...]" Evident, în manieră caragialiană, fragmentul ilustrează în egală măsură şi „râsu'-plânsu'"-ul balcanic.

Delectabilele exemple de comic de limbaj inter- şi metatextual salvează nuvela de tuşele prea pesimiste ori melodramatice, regăsindu-se pe aproape fiecare pagină, fără a îngreuna artificial construcţia: „"Câmpia e partea de vorbire unde se cultivă grâu, orz, secară" îşi aminti Sebastian fraza cu care o elevă de-a cincea îşi începuse compunerea liberă"; „Era bună o cafea. De unde cafea în natură? Naturo, tu, ca o virgină. Ce vers. Bietul Coşbuc."; „Azvârli chiştocul în apă şi-l urmări cu privirea până se pierdu într-un vârtej. Un cuibar rotind de ape."; „Dinspre el, printr-o vale abia lămurită, venea spre cabană şi trecea spre baraj un pârâu. Frumos curgător şi limpede ca şi cristalul."

(scrupulos profesorul, mai repară din cacofoniile lui Creangă); „Îşi încordă privirea şi zări ciobanul, punct mai cenuşiu în urma oilor. Lipseau cel moldovean şi cu cel vrâncean."; sau, atunci când redevine autor de discursuri pentru directoarea incapabilă să lege două fraze coerente: „Parcă mai ieri vă vedeam păşind în clasa întâi, deschizând cu sfială abecedarul şi schimbând păpuşa în condei şi mingea în călimară".

Astfel că disputa între viaţă şi cărţi se petrece continuu de-a lungul celor peste o sută de pagini, Sebastian fiind conştient că trăieşte între două lumi, pe care nu le poate împăca până la capăt, remarcînd autoironic la un moment dat : „ştiu, doamnă, că nu iaste alta mai de folos zăbavă decât cetitul cărţilor; totul e să nu vă prindă". Atunci când fuge împreună cu Ioana de viaţa searbădă de profesor executant şi soţ aliniat la cerinţele societăţii, aceasta îl întreabă ce personaje din literatură fug aşa, ca ei, prizonieră a virtualului mai mult decât protagonistul. Descoperind că s-a ratat ca scriitor, că jocul de-a prescrierea realităţii nu mai poate dura şi că, în ultimă instanţă, viaţa nu acceptă să fie prefigurată de fantezie, Sebastian alege să se întoarcă la Bucureşti, pentru că a traversat , de fapt, experienţa „marii amărăciuni", înţelegând că există limite nu doar ale existenţei propriu-zise, ci şi ale imaginaţiei şi chiar ale cuvântului întemeietor.

Dimensiunea realistă nu trebuie nici ea neglijată: secvenţele descriind atmosfera din cancelaria liceului, cu ierarhii penibile şi activişti incorigibili, sau anosta derulare a vieţii de familie sunt realizate cu tuşe sarcastice de tip existenţialist. S-a invocat, de altfel, atributul de proză psihologică pe care îl capătă, în plus, nuvela de faţă în comparaţie cu celelalte scrieri din volum. Ca şi în *Caravana cinematografică*, societatea comunistă se face simţită în toată aberaţia ei în viaţa personajului, terorizat de sticlele şi borcanele pe care trebuie să le strângă, de festivităţile de început şi sfârşit de an, de elogiul muncii, vid de conţinut, de poeziile patriotice care i-au virusat definitiv memoria.

*Trenul de noapte*, a doua carte de povestiri[14], cuprinde alte patru texte, ultimul dintre ele, *O.Z.N.-ul*, fiind lipit forţat, la cererea cenzorilor. Autorul relatează într-o prefaţă la o ediţie ulterioară a scrierilor sale[15] felul în care controlul ideologic i-a condiţionat apariţia volumului: pentru că *Spovedania* copleşea ca dimensiune celelalte două opere şi pentru că relata istoria unui preot, trebuia contrabalansată cu o povestire care să cuprindă vremurile noi, „noua revoluţie agrară". Groşan nu o mai include în antologiile ulterioare şi-i declară slăbiciunile estetice, mai ales că a fost concepută într-o zi şi o noapte, tocmai pentru a-şi vedea volumul tipărit. Consideraţiile finale din nota amintită a autorului, par desprinse din beletristica lui ironică şi constituie, cu siguranţă, cea mai potrivită analiză, ţinând cont de stupidul context: „N-o fi ea, povestirea, tocmai cu „noua revoluţie agrară", dar se petrece pe tarlale, prin păduri, la ţară, oricum. Aşa a putut apărea *Spovedania*. Mai nou, aflu că *O. Z. N.-ul* a fost tradusă în Franţa şi Polonia. Al dracului tov. Dulea (cenzorul, n.n.), a fost bun şi el la ceva!..." A răspunde la o asemenea recomandare a poliţiei culturale cu o scriere despre obiecte zburătoare neidentificate nu este lipsit de intenţii subversive pe care, desigur, oficialii ori nu le-au observat ori le-au trecut cu vederea, spre delectarea posterităţii. Textul nu este, nici pe departe, lipsit de calităţi, societatea înroşită forţat fiind iarăşi prinsă în desen caricatural.

Povestirea care dă şi titlul volumului, amintind de *Tata şi cu mine* a lui Pär Lagerkvist, poate fi trecută ca reuşită estetică în orice antologie de proză fantastică românească, realismul magic fiind invocat deja în critica literară[16]. Trenul cu miros de trandafiri, cel mai frumos tren din lume, după spusele personajului, care trecea vijelios prin toate gările în care-şi făcuse serviciul domnul Fotiade anterior, fără să se oprească vreodată, este aşteptat la aceeaşi oră şi în halta pustie unde-şi duce existenţa alături de acarul Simion şi de câinele acestuia. Departe de lume şi de întâmplările ei nesfîrşite, fără a se plânge de singurătate, cei doi trăiesc iluzia până la capăt. Acarul devine victima poveştilor şefului de gară şi dispare o dată cu trenul misterios, hotărât să vadă minunile dinăuntru şi să simtă nepământeanul miros de trandafiri. Scrierea este, totodată, un exemplu strălucit de proză poematică ascunsă în faldurile descripţiei umoristice a banalităţii.

*Adolescent* şi *Spovedania* ilustrează fericit realismul psihologic, radiind melancolie aproape la fiecare frază, fără a lipsi nici din aceste scrieri obsesia personajelor de a crede în cuvinte sau revelaţia că acestea conţin adevăruri nebănuite. Cea dintâi cuprinde povestea maturizării unui Nică din sec. XX, confruntat cu moartea bunicului, pe care refuză să o ia în serios, crezând că e doar un joc al hâtrului bătrân, talentat povestitor pe care toţi oamenii din jur îl îndrăgesc. Lumea rurală este descrisă în aceleaşi note nostalgice, ţăranii par să trăiască în afara timpului şi tânărul Claudiu este fascinat de libertatea de a se juca pe care i-o permit aici părinţii. Scrisă în cea mai mare parte în stil indirect liber, povestirea cuprinde în fundal şi un portret colectiv al acestei umanităţi patriarhale: „păreau învăţaţi cu moartea şi moartea însăşi, în felul cum vorbeau despre ea şi-n felul cum se

pregăteau pentru ea, nu apărea drept un lucru mai îngrijorător decât strânsul fânului ori ploaia cu gheaţă din ajun, de care tocmai pomeniseră". Şi adolescentul, ca toţi ceilalţi protagonişti ai lui Groşan, ajunge să se mire şi să se teamă de forţa imprevizibilă a cuvintelor, mai ales rememorând o ceartă avută cu bătrânul şi asociind îngrozit blestemul lui infantil cu dispariţia acestuia: „De-atâtea ori el, Claudiu, fusese obraznic, fusese rău [...], iar când bunicul îl bătuse atunci cu cureaua, îi strigase în minte „lasă că mori tu, boşorogule". Uite că murise." Idilicul copilăresc este, astfel, atins de aerul străin şi rece al morţii, iar personajul, după ce se străduieşte inutil să-şi trezească bunicul, pătrunde tremurând în tainele vieţii reale.

Notele umoristice, uneori albe, alteori negre, nu lipsesc nici în această poveste despre iniţierea în condiţia umană, aşa că, de pildă, în război permanent cu verişoara, protagonistul face remarci sarcastice la adresa ei: „Ea cânta la microfon, solo, „Somnoroase păsărele". Dac-ar auzi-o, n-ar rămâne una-n cuib.", sau, consolat de ceilalţi că bunicul va ajunge în rai, le va replica tăios în gând: „Cum o să se ducă în cer când or să-l bage în pământ!"

Prima întîlnire cu moartea şi înstrăinarea de candoarea copilăriei sînt surprinse, astfel, într-un text memorabil.

Acţiunea din *Spovedania* este plasată tot într-un sat, unde tânărul preot Emilian slujeşte la trecerea dincolo a predecesorului său, dar, de data aceasta, *thanatosul* este îndepărtat temporar de nebunia iubirii în care va fi prins personajul, pentru a reveni, în dialecta inevitabilă a tragicului, în acelaşi culoar strâmt şi greu de acceptat raţional al morţii. Imediat ne vin în minte poveştile tolstoiene despre dragostea letală sau celebrul roman englezesc *Wuthering Heights*. Preot făcut, nu născut, ajuns la acest statut social din ambiţia tatălui şi nu pentru că ar fi avut vreo chemare, Emilian nu se poate abţine să nu divulge limitele dogmelor şi chiar ale credinţei, nebănuind că va ajunge, el însuşi, o victimă a curajului de a forţa limitele. Înmormântarea îi prilejuieşte reflecţii sarcastice de tipul „Escatologia bătea doxologia", la fel cum, odinioară, elev la seminar fiind, îl trata pe Dumnezeu ca pe un personaj demn de toate comentariile, interpretând exagerat de original pasaje din Biblie, ca un blasfemiator inconştient, halucinat de forţa de seducţie a cuvintelor.

Ceea ce criticii au văzut drept demonism în această scriere (preotul care trăieşte experienţa neobişnuită a adulterului)[17] ni se pare mai degrabă şansa de a se descoperi a protagonistului, fascinaţia pe care o exercită Ana asupra lui corespunzând unei chemări lăuntrice pe care şi-o inhibase din comandamente sociale şi pseudomorale, şi nu ispitei diavoleşti. În confruntarea cu el însuşi, preotul pare să se lase învins, dar, de fapt, află cine este cu adevărat, cu nimic mai prejos sau mai diabolic, cuprins mai degrabă de o pasiune livrescă, mai veritabilă decât însăşi viaţa: „Parcă nu e ţărancă din sat, parcă e ţărancă din cărţi".

Moş Buie îi face istoria satului şi povesteşte neistovit despre viaţa de odinioară – „Vremuri, părinte, nu timpuri, ca acum." - , Emilian visând inconştient la plinătatea existenţială de care vorbeşte birjarul, pentru că, în fond, personajului îi lipseşte vitalitatea autentică. „Decădem când decad visurile noastre" va reflecta cuprins de amărăciune la un moment dat, iar atunci când citeşte din cărţile sfinte ruga „liberează toate simţurile noastre din amorţela patimii", nu se poate abţine de la analiza stilistică, sub care ascunde sentimentul său de ratare afectivă: „*Amorţela patimii*, în mintea cărui vechi, greu încercat părinte se săvârşise întâia oară împerecherea aceasta de vorbe?"

Tânărul preot este, în ultimă instanţă, unul dintre „cei mai frumoşi înecaţi din lume", ca să ne folosim de poeticul titlul al lui Marquez, un protagonist tragic, murind pentru visul său de iubire, anatemizat într-o lume a şabloanelor comportamentale, iar finalul ne demonstrează, încă o dată, că Groşan este un autor cu gustul fatalităţii, de la o insulă la alta, personajele îndrăznind să sfideze normele sociale, morale, şi fiind răsplătiţi cu dezamăgire sau chiar cu moarte, pentru că realitatea nu atinge niciodată frumuseţea închipuirii. Fraze suficiente din nuvelă trimit şi ele spre această concluzie: „Totul e să ai o poveste. Nu te mai uită nimeni."

*Planeta mediocrilor* (apărută mai întâi în 1991), propune o inedită călătorie cosmică şi o şaradă a comunismului tâmp, iarăşi neobservată de cenzură[18], în care munca ţine loc de religie, de prietenie şi de orice altă atitudine sau activitate, oamenii ajungând să fie concuraţi de roboţi. De data aceasta, formula preferată de către autor este parabola. Umanitatea hibridă, pe jumătate fiinţă, pe jumătate maşină, este programată să facă, să îndeplinească, să asculte ordinele, totul sub semnul unei „dezvoltări multilaterale". Mai ales pentru cititorii care au prins ani buni ai epocii de aur, replicile personajelor vor evoca limbajul de lemn de odinioară, lozincăria spălătoare de creiere, credinţa exprimată bombastic că popoarele capitaliste sunt iremediabil damnate şi toate dogmele idioate ale vremii. Încă o dată, naraţiunea curge fără poticneli ideologice, pentru că scriitorul nu caută să expună virulent teze politico-sociale, ci preferă ca metodă mult mai eficientă sugestia măiestriei literare. Nota

autorului care însoţeşte ediţia din 2008 indică, şi pe verificată dreptate, receptorul-ţintă: „Cartea se adresează cu precădere marelui public cultivat.", pentru că este o distopie contaminată de mult umor, convenţia science-fiction subliniind contrastul între normalitate şi aberaţie ideologică, aşa încât „epopeea spaţială" devine, în esenţă, o viziune întunecată asupra umanităţii definite de „farmecul discret al neştiinţei."

Următorul titlu în caravană, în ordine cronologică, este al unui eseu scenic în două acte, *Şcoala ludică* (Editura Ghepardul, 1991), un mascat manifest al scriitorului care va repeta în text sintagma celebră *theatrum mundi*: lumea chiar este o scenă iar jocul - un substitut sublim al realităţii. Şi aici regăsim tendinţa lui Groşan de a clătina locurile comune şi modele care acaparează zgomotos vârstele artei, pentru că este declarată dintru început o „criză a teatrului", ironizându-se obsesiile creatorilor de şcoală nouă preluate deseori fără discernământ de către epigoni diverşi sau critici mimetici, şfichiuite fiind, de pildă, şi structuralismul sau realismul socialist care au provocat suficiente inerţii de percepţie. Dramaturgul îşi enumeră şi sursele de inspiraţie, desigur marii autori de teatru, de la Shakespeare până la Ionescu, dar parodia funcţionează doar în prim-planul semnificaţiilor. Anumite înlănţuiri de replici ne avertizează că jocul de-a teatrul nu este fortuit, pentru că numai prin recursul la imaginar se poate depăşi inconvenientul istoric ori existenţial:

„Octavianus: Istoria noastră nu este nici adevăr, nici minciună: este parabolă. Ce-am spus acum?

- O maximă!

- Un truism."

În actul al doilea ne întâmpină un monolog hamletian al unuia dintre personaje (toate fiind numite generic): „Să trăieşti pur şi simplu, să trăieşti pentru a respira adânc, în voie - nimic mai mult, nimic mai puţin. Să joci Cehov, într-o sală liniştită, să fie tăcere, să-ţi poţi auzi răsuflarea, să spui lucruri puţine şi simple - ce poate fi mai frumos?" Pledoaria jocului şi a simplităţii este însoţită de cea a solidarităţii: „Vezi? Nu joc rău. Ai nevoie de mine. [...] Nu mă pot juca singură. Nu ştiu să mă joc singură! Nu vreau să fiu cobaiul propriilor mele gânduri." Deşi redus ca dimensiune, textului nu-i lipseşte potenţialul reprezentativ, mai ales că problematica dezvoltată este aceea a crizei textului însuşi, soluţionată parţial prin jonglerie lingvistică.

*O sută de ani de zile la Porţile Orientului* (apărut iniţial la Editura Fundaţiei Culturale Române, în1992) este un „metaroman istoric"[19], subintitulat „roman istoric foileton", o construcţie epică aglomerată în care livrescul, umorul şi satira sunt topite în pasta unor aventuri ... specifice neamului, derulându-se pe două fire epice care alternează: drumul unui domnitor mazilit la Poartă pentru a-şi recăpăta tronul şi călătoria a doi călugări moldoveni la Roma, pentru a cere ajutorul Papei contra otomanilor greu de stăvilit. Picanteriile, ironia fină sau deloc discretă, poveştile cu tâlc şi alte modalităţi specifice autorului, ascund un studiu imagologic destul de verosimil, de la tătari până la feţele bisericeşti de la Vatican, *via* Imperiul Otoman, leşi, unguri, şi, bineînţeles moldoveni, popoarele având parte de sugestive portrete colective: „polaci rumeni, scumpi la vorbă, privind nu ştiu ce în jariştea focului, ovrei tînguinzi, cu nişte tîrsoage de bărbi cît badanalele, grecotei cu nas subţire, bulgăroi cu ceafa destul de groasă, cazaci trosnindu-şi fălcile a spleen, nemţi stăpânindu-şi cu demnitate vagi zgomote interioare, ungureni chipeşi vorbind ceva cu nişte vrânceni şovăitori, moldoveni lăcrimând de atîtea poveşti". Despre aventurierii în sutană (desigur că Paul de Marenne le este strămoşul, dar habar nu avea acesta ce urmaşi năstruşnici vor duce mai departe toposul călătoriei, în sens invers, desigur) aflăm că purced la drumul pentru salvarea neamului „cu conştiinţa latinităţii lor în sânge şi cu obiceiurile slave în cap" şi că, odată ajunşi în faţa Papei, cu actul de identitate de la Grigore Ureche - „De la Rîm ne tragem" -îi explică acestuia dilema geopolitică a moldovenilor: „În adâncul sufletului său, omul din popor ştie, Sanctissime, că de la Rîm se trage, dar trupul e bătut de Crivăţul de peste Nistru. Îi sunt mai aproape dinţii decît părinţii."

Şi aici cititorul va fi încântat de jocul intertextual (mai ales de la Sadoveanu şi din folclor citire, acoperind momente-cheie din istoria scrisului, de la Scrisoarea lui Neacşu la Proust). Combinaţiile livreşti sunt surprinzător de potrivite şi ingenioase, rezultînd contaminări memorabile:

„ - A cui eşti din Hârlău?

- A Glanetaşului.

-A Glanetaşului? Acela care şi-a vândut salcâmu'?"

sau „Că uite, alaltăieri mă oploşisem pe lîngă un foc de negustori şi, cum se-ntîmplă, dă-i cu bere, dă-i cu vin, mă pune diavolu' să le-ncep povestea cu iapa lui Vodă."

Inteligente sunt şi intervenţiile-surpriză ale autorului în text, mărturisindu-şi unul sau altul din „chinurile" creaţiei (procedeu care la alţi optzecişti ajunge să obosească, numai că, în cazul de faţă, prozatorul ştie foarte bine când să lase naraţiunea în pace şi când să facă o pauză de autoreferenţialitate). De exemplu, cititorul este invitat la contemplaţie

hedonistă, în spirit balcanic, luându-i-se în derâdere obiceiul de a scormoni după sensuri ascunse: „Îngăduie-ne, Cetitoriule, care te apleci cu sfielnică grijă asupra rândurilor aceste, a face aici o pauză. Trageţi şi tu răsuflarea, hodineşte-ţi ochii şi lasă-i să lunece iute peste vorbe, căci n-avem a spune nimic din ceea ce, îndeobşte, îţi reţine atenţia. Aibi încredere în noi, nu te ducem pre tine în ispită de la trebi, nu mai povestim, ci facem puţintică retorică.[...] Precum noi obosim cu scrisul, aşişderea tu cu cititul. *Ut pictura, lectura.* Nu umbla încrâncenat după înţelesuri şi pricini acolo unde însuşi izvoditorului îi scapă, ci tolănit cum bine-ţi şade la umbra istorisirilor în pîrg, lasă creionul roşu în iarbă şi priveşte cu ochi blînzi, somnoroşi, ce frază frumoasă am scos." În altă parte, naratorul se plânge de metehnele inevitabile ale cărturăriei împrumutând tonalitatea înaintaşilor, greu de imitat fără mult talent şi inteligenţă rară: „Sunt, mărite Cetitoriule, împrejurări în viaţa povestitorului cînd pană este, călimară este, hîrtie este, curechi în poloboc asemine, brînză în putini de-a volna, şi totuşi mîna i se opreşte, privirea-i cade-n depărtare, ochii se închid, capul greu cade pe masă şi, dacă nu doarme, nici mare lucru nu face în clipele acelea.". Asta da criză a limbajului şi a creatorului!

Identitatea românească nu putea fi surprinsă decât în note inedite, deseori în formula intertextualităţii ludice şi parodice: „ - Aşa ne-a fost scris, s-avem tihna vântului şi nestatornicia apelor. Dar nu ne plângem. Rămânem. Suntem. Toţi. Azi aici, mîine-n Focşani, ce-am avut şi ce-am pierdut.", iar celebra capitală a Moldovei are şi ea parte de pana fantezistă a autorului, documentat fictiv din cele mai autentice izvoare: „Vă leato şapte mii şi ceva, Iaşul, poreclit de tătari „Tîrgul de foc" din cauza deselor incendii, de cazaci „Tîrgul celor o mie de cărări" din cauza excelentului vin alb, de turci „Tîrgul suspinelor", din cauza deselor maziliri, şi de moldovenii înşişi „Dulcele tîrg", din cauza deselor giupînese văduvite de o amară istorie, Iaşul, deci, era o aşezare liniştită." Nu lipsesc nici savuroase „crengisme": „să dăm trupului ce-i al trupului, căci fără dânsul sufletul este egal cu zero." ori asocierile spectaculoase de registre: „iarba îmbelşugată care creştea *illo tempore* pe-acolo, pe lângă Nistru"; „un om mic, muşchiulos, numai în fes şi-n indispensabilii *sine qua non*" (descrierea sultanului), cartea devenind un fel de dicţionar de literatură primită de-a gata, care alimentează serios starea de bine a cititorului.

Procedeele postmoderniste sunt şi ele luate în răspăr, încât cititorul fie este invitat să scrie un episod după planul de idei dat de către narator, fie are la dispoziţie un episod de rezervă. Sunt inserate şi scrisori de la lectorii nemulţumiţi de mistificările autorului sau răspunsuri de tipul „poşta redacţiei", iar în altă parte este invocată o criză a ascultătorilor provocată de răspândirea tiparului, ducând la polemici între povestitorii tradiţionali şi cărturari. Foarte mult îi place naratorului să facă haz de „temele general umane" şi de teoria literară, în fond, de căile prea bătătorite, cum se petrece în următoarea secvenţă, amestec reuşit de poză doctă şi limbaj colocvial: „Toată boala vine de la personaj. Merge personajul, merge şi naraţiunea. Nu merge personajul, treci pe descriere şi e jale."

Întâmplările hazlii (tătarii care dau foc propriului sat pentru că s-au îmbătat şi caii i-au dus înapoi acasă, haremul-tiparniţă, istoria cartofului care salvează Moldova, haiducii suferind de alienare), personajele de snoave (de amintit Barzovie-Vodă, cititor împătimit), dialogurile spumoase („esopicul limbaj" îl numeşte naratorul în final) alcătuiesc, fără nici o rezervă, unul dintre cele mai reuşite romane româneşti de la sfârşitul secolului XX[20].

„Preumblarea epică" se termină abrupt, personajele rămân pe drumuri iar gravitatea irumpe la finalul textului, cum se întâmplă în destule creaţii ale lui Groşan. Prin analogie cu legenda meşterului Manole, se pare că la Porţile Orientului nimic nu poate fi dus până la capăt fără sacrificiu suprem, ba, mai mult, autorul îşi declară dorinţa de a se refugia el însuşi în ficţiune ca singura realitate suportabilă, mai ales că - aflăm din ultima notă - data terminării romanului este 3 iunie 1988:

„Eroii ne sunt pe drumuri şi, fără voia noastră, nu-i mai putem aduce acasă, silindu-i la un etern surghiun. De departe, din loc neprielnic, Metodiu şi Iovănuţ ne fac semne înspăimîntate cu mîna şi dacar fi mai multă linişte, le-am auzi, poate, glasurile:

- Nu ne lăsaţi! Duceţi-ne acasă!

I-ar consola oare strigătul nostru şoptit, de răspuns: „Nici nouă nu ne e bine aici, aşteptaţi-ne, o să venim şi noi"?"

La alt nivel al formulelor literare se află *Nutzi, spaima Constituţii*, în două volume, care vor apărea în 1995 şi în 1998, reprezentând, de fapt, o caricatură politică extinsă, însoţită de sugestive - uneori prea sugestive - desene ale lui Ion Barbu. Paginile care o au ca protagonistă pe Nutzi fixează o imagine a actualităţii, deloc încrâncenată, dar nici edulcorată până la a deveni simpatică, autorul ascunzându-şi grimasele în anecdotică. Riscul unor scrieri de felul acesta, apărute iniţial în presa destul de solicitată de publicul larg, este căderea în derizoriu şi chiar în capcana vulgarităţii, dar nu este cazul foiletoanelor lui Ioan Groşan, cel puţin nu în

totalitate, deşi tovarăşi de generaţie s-au grăbit să amendeze o astfel de „concesie"[21]. Personajele prea inspirate din realitate, cum sunt Ion Ilici şi Emil Constantin, ca să nu mai vorbim de ubicuii Virgil Măgureanu şi Rodica Beclean, sunt condamnate, fără îndoială, la efemeritate estetică. Pamfletul politic triumfă în altă parte, în secvenţe precum cea a scrumierei de forma României din palatul Cotroceni, ori în exclamaţia plină de năduf ironic: „Ţară de dosare, cinste cui le-a scris!" Oricâte pericole ar prezenta subiectul, ştiinţa compoziţiei şi limbajul rafinat, experimentat prin lectură consistentă, pe care le dovedeşte scriitorul, feresc aceste opere de facilitate neprielnică, aşa încât nu exagerează foarte mult Dan C. Mihăilescu atunci când afirmă că „Nutzi poate să figureze cu cinste în manualul de literatură română la capitolul „personaje feminine" alături de Vitoria Lipan, Mara, Doamna Chiajna, Ana Roşculeţ, Saşa Comăneşteanu, Adela, Matilda lu' Petrini ori Sultănica."[22] Evident, criticul împrumută aici tonalitatea demitizantă a prozatorului însuşi.

*Judeţul Vaslui în N.A.T.O.*, apărut în 2002, la editura Aula din Braşov, este subintitulat antifrastic „foileton science-fiction", pentru că întâmplările sunt supărător de realiste, plasate în România postdecembristă a confuziei generale şi a modelor globale, scriitorul însuşi numindu-şi creaţia în nota de la început „fructul, uneori ironic, al unei mari dezamăgiri". Chiar dacă anul declarat al derulării acţiunii este 2084 (Orwell plasase acţiunea celebrului său roman cu exact un secol în urmă), singurele elemente science-fiction care apar, şi doar episodic, sunt „traducătoarele simultane" şi „pijamalele somnifer", pentru că viitorul este, de fapt, un trecut etern sau un prezent gol al naţiunilor copleşite de lipsa lor de importanţă istorică şi de sărăcie („Viitorul e pe ducă" va spune cu amărăciune povestitorul în final), românii din Vaslui şi găgăuzii fiind principalii doritori să acceadă la statutul de membre N.A.T.O. Faptele şi mentalitatea personajelor amintesc de *Simion Liftnicul* al lui Petru Cimpoeşu, atât de grăitor subintitulat „roman cu îngeri şi moldoveni", numai că aici lipsesc parabolele semănătoare de înţelepciune printre personaje, iar un titlu de episod condensează în surdină (auto)ironică peisajul social: „Spaţiul mioritic - cuibuşor de nebunii". Desigur, derizoriul este căutat, studiat, autorul refuzând să profeţească apocalipsa morală a naţiunii şi surprinzând toate ofurile sociale şi etnice prin povestea veselă, de la religia parteneriatelor de pace până la obsesia Nobelului. Apar şi aici suficiente calambururi livreşti, în asocieri inteligente şi hazlii, apoi reîntâlnim cu încântare una dintre ţintele preferate de către autor pentru ironia sa nedisimulată: interpretarea critică de manual, înghiţită de şabloane, aşa încât opera groşaniană devine şi cu acest prilej un mijloc de igienizare mentală: „Orice proză românească (fie ea inspirată din judeţul sus amintit) ce se respectă, trebuie să depăşească temele şi subiectele strict locale şi să tindă spre o viziune europeană, occidentală, adică, scurt spus, spre **un sens general uman.**" (s.n.) Clişeul este repetat sarcastic în aproape toate operele autorului nostru, denunţându-i-se, de fapt, vidul semantic „dobândit" prin utilizare excesivă. Altundeva în scrierea de faţă sunt ţintite şi paralelismele-paradă între scriitori: „Pe noi, precum pe Tolstoi, Dostoievski, Kafka, Thomas Mann, Mihail Drumeş, ne interesează general-umanul."

Nu scapă nici pretinsul „cititor interactiv" din moda postmodernistă de vitriolul ironic şi nici deţinătorii de cultură obţinută prin diplome: „Ca să vorbim în termeni cu care nenumărate nulităţi didactico-pedagogice şi-au dat mulţime de doctorate, orice istorioară presupune doi termeni: un emiţător şi un receptor."

Din păcate, ca orice scriere racordată prea mult la actualitate, volumul suferă pe alocuri de vulgaritate, poate pentru că iniţial romanul a fost publicat în foileton în *Academia Caţavencu* (nu că revista, în general, ar fi vulgară, dar, pe alocuri, mai trebuie făcute concesii cumpărătorilor...) şi poate pentru că unii dintre cititori, indiferent ai cărui timp, mai au nişte prejudecăţi pitite printre circumvoluţiuni. Finalul, în deja cunoscuta strategie de amânare ludică a autorului, revine pe tonuri mai întunecate la „eterna şi fascinanta Românie", la alegerile câştigate de către comunişti în Moldova în 2001 („Nu credeam să-nvăţ a anticipa vreodată chiar în halu' ăsta" adaugă trist, iar noi putem adăuga şi mai trist că în 2009 repetabilitatea stupidă a istoriei s-a verificat încă o dată), pentru că „scriem, ca tot omu', supt vremi" şi ajungem la notaţia telegrafică a celui care înţelege că jocul de-a cuvintele înşirate în fraze spumoase la un moment dat se termină: „E vară. E cald. E România. Nimic la orizont."

Firul de mătase din proza lui Ioan Groşan este, aşadar, cinismul melancolic, alimentat de conştiinţa fatalităţii. A nu crede în nimic real şi a transforma literatura în armă existenţială. Mircea Mihăeş vorbea despre pesimismul[23] autorului, or pesimismul exclude bucuria, care se găseşte cu prisosinţă în prozele groşaniene, în ciuda sentimentului ratării mai tuturor marilor întâmplări ale fiinţei. Singura „realitate" care nu stă sub semnul derizoriului rămâne cartea şi, din acest punct de vedere, paginile „minimaliste" din *Insula*

devin, aşa cum observase Monica Lovinescu[24], un cod de lectură: citind prozele scurte ale lui Groşan, stăm, de fapt, pe marile cărţi ale lumii.

Note:

1. „Ioan Groşan este printre puţinii creatori de şcoală nouă care n-au devenit prizonierii unei singure formule epice" este introducerea lui Radu G. Ţeposu la capitolul despre scriitor în *Istoria tragică şi grotescă a întunecatului deceniu literar nouă* , Editura Dacia, 2002, p. 232.
2. *Antologie de texte teoretice*, în *Ioan Groşan, monografie*, de Nicoleta Cliveţ, Editura Aula, 2001.
3. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, 1999, p. 428.
4. Mircea Mihăeş va spune că este scrisă „la cea mai înaltă tensiune a ficţiunii", în „Romanul-pastilă" din revista *Orizont* nr. 51 din 20 decembrie 1985, *apud* Nicoleta Cliveţ, op. cit.
5. *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Semne, 2003, p. 424.
6. „Pentru a desemna o receptare a textului literar însoţită de plăcere, critica italiană (Cesare Brandi, Giulio Carlo Argan) posedă un termen special: *fruizione*. Însuşirea de căpetenie a celor patru povestiri din *Caravana cinematografică* (1985), prima carte a lui I. G., este tocmai aceasta: izbutesc în tot timpul lecturii să menţină viu interesul cititorului, să-l atragă în universul lor imaginar prin alegreţea stilistică şi printr-un umor de bună calitate." – în *Dicţionar analitic de opere literare româneşti*, p. 122-124.
7. op. cit., p. 12.
8. ibidem, p. 21.
9. ibidem, p. 11: „Bovarism necunoscut de adevăraţii fericiţi, cei legaţi de viaţă, străini de-ale literaturii [...]", p. 21: „Există un anumit bovarism al personajelor lui Groşan, care tind să considere că viaţa lor e mereu în altă parte, înscrisă pe nişte coordonate obligatoriu livreşti".
10. ibidem, p. 29.
11. ibidem, p. 11.
12. ibidem, p. 19.
13. ibidem, p. 22.
14. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
15. *Povestiri alese*, Editura Allfa, 1999.
16. N. Cliveţ, op. cit., p. 26.
17. ibidem, p. 30-31.
18. Autorul însuşi mărturiseşte, după 1989, că l-a uimit obtuzitatea cenzorilor: „mă mir şi eu câte „şopârle" au putut să scape şerpuind printre rânduri" (*Cuvânt înainte* la *Planeta mediocrilor*, Editura Polirom, 2008, pag.5).
19. Nicoleta Cliveţ, op. cit, p. 108.
20. Nicoleta Cliveţ afirmă că aici „verva, umorul şi inteligenaţa combinatorică ale lui Groşan ating extaza", op. cit., p. 39 şi că „Puţini sunt scriitorii români care să se preocupe cu atâta constanţă de buna dispoziţie şi delicata (in)formare a cititorilor săi.", p. 41.
21. Mircea Cărtărescu, în opera pomenită deja, invocă „o anumită pragmatică a succesului literar", care l-ar situa, iarăşi, în vecinătatea lui Caragiale – p. 427. Ca şi cum i-ar lipsi vreunui scriitor acestă strategie pragmatică!
22. Dan C. Mihăilescu, *Literatura română în postceauşism* , vol. II-*Proza. Prezentul ca dezumanizare*, pag.146.
23. art. cit.
24. în *Est-etice, Unde scurte IV*, Editura Humanitas , 1995.

## Bibliography


1. Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc/ Romanian Postmodernism*. Editura Humanitas, Bucureşti, 1999.
2. Cliveţ, Nicoleta. *Ioan Groşan – monografie/ Ioan Groşan – monography*. Editura Aula, Braşov, 2001.
3. Lovinescu, Monica. *Caravana cinematografică a lui Ioan Groşan / Ioan Groşan's Cinematography Caravan*. În: *Est-etice, Unde scurte/ East-ethical, Short Waves*, IV, Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
4. Manolescu, Nicolae. *Ioan Groşan, Caravana cinematografică/ Ioan Groşan, The Cinematography Caravan*, în *Literatura română postelică/ Romanian Literature after the Second World War. Prose. Theatre*. Vol.al II-lea, *Proza. Teatrul*. Editura Aula, 2001.
5. Mihăilescu, Dan C. *Nutzi, un personaj pentru orice constituţie/ Nutzi, a character for every constitution*. În: *Literatura română în postceauşism/ Romanian Literature after communism. Prose. The Present and its des-humanisation*. Vol. al II-lea, *Proza. Prezentul ca dezumanizare*. Editura Polirom, Iaşi, 2006.
6. Negoiţescu, Ion. *Ioan Groşan: Caravana cinematografică/ Ioan Groşan: The Cinematography Caravan*. În: *Scriitori contemporani/ Contemporary Writers*. Editura Paralela 45, Piteşti, 2000.
7. Perian, Gheorghe. *Caravana cinematografică/ The Cinematography Caravan*. În: *Dicţionar analitic de opere literare româneşti/ Analitical Dictionary of Romanian Literary Works*. Editura Didactică şi Pedagogică R. A., Bucureşti, 1998.
8. Simion, Eugen. *Ioan Groşan*. În: *Scriitori români de azi/ Romanian Writers of Nowadays*. Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.
9. Ţeposu, Radu G. *Istoria tragică & grotescă a întunecatului deceniu literar nouă/ The Tragical & Grotesque History of the Dark 9th Decade*. Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002.