

Distopia la 100 de ani distanță: Ioan Groșan, *Epopoea spațială 2084*

Original Scientific Paper

Silvia Giurgiu¹

Catedra de Limba și Literatura Română

sgiurgiu@m.ffzg.hr

silviagiurgiu@outlook.com

Epopoea spațială 2084 de Ioan Groșan este un roman publicat pentru prima dată în revista lunară *Știință și tehnică* în perioada comunistă, iar în volum abia în 1991. La un prim nivel, textul este o narațiune SF inspirată de *Odiseea spațială* a lui Arthur C. Clarke și este aliniată cu valorile fundamentale promovate de sistemul comunist. Recuzita SF este doar un pretext, romanul lui Groșan fiind o satiră a societății comuniste. Ceea ce a fost pentru cenzori o simplă poveste SF cu câteva aluzii la opere celebre ale literaturii române, se dovedește a fi, la al doilea nivel de interpretare, o critică acidă a sistemului comunist, parodiind limbajul de lemn al vremii și făcând trimitere la opere care poartă un mesaj critic împotriva socialismului, cum ar fi *1984* de Orwell. Rezultatul îmbinării acestor straturi de sens este o narațiune interesantă, în care cele două tipuri principale de SF sunt amestecate: mesajul final pare a fi cel al unui text SF conservator „de dreapta”, scris în limbajul specific narațiunilor SF progresiste, optimiste, „de stânga”.

¹ Silvia Giurgiu este absolventă a Universității „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, doctor în filologie la aceeași universitate, profesoară de științe socio-umane la un liceu din Cluj-Napoca. În prezent este lector de limba română la Facultatea de Științe Umaniste și Sociale a Universității din Zagreb. A publicat articole care tratează probleme din domeniul filologiei și filosofiei. Domeniile sale de interes sunt: estetica, teoria literaturii și teoria argumentării.

În anul 1991, la editura Casandra, este publicat volumul intitulat *Planeta mediocrilor precedată de Epopeea spațială 2084* semnat de Ioan Groșan. În carte sunt incluse două texte: romanul *Epopeea spațială 2084* și povestirea *Planeta mediocrilor*. Volumul a fost republicat în mai multe ediții, păstrând același titlu și respectiv aceeași structură. Atât romanul cât și povestirea aparțin, la prima vedere, literaturii științifico-fantastice. Cele două lucrări nu sunt legate prin firul narativ, nu regăsim personaje care migrează dintr-un text în celălalt, însă putem vorbi despre o unitate la nivelul universului ficțional care are aceeași structură, aceleași legi.

Mai există și alte elemente comune, cum ar fi faptul că ambele texte, sub masca literaturii SF, sunt de fapt satire (chiar foarte evidente și acide) la adresa societății comuniste. Și mai interesant este faptul că aceste texte au fost publicate pentru prima dată, sub formă de roman episodic, în revista *Știință și tehnică* în anii 1988-1989, până în primăvara anului 1989, când cenzura a realizat care era de fapt mesajul textelor lor și le-a interzis. Episoadele au deci o oarecare autonomie, iar codul literaturii SF pe care autorul l-a împrumutat a făcut posibilă acceptarea textelor în această publicație foarte accesibilă publicului, cu tiraj mare. Groșan și-a luat totuși o măsură de siguranță și a semnat cu pseudonimul *Ars amatoria*, în spatele căruia se ascundea un grup de scriitori din care făcea parte Groșan, alături de Radu G. Țepoșu, Lucian Perța, George Țâra, Ioan Buduca și Emil Hurezeanu. (Cucuian 2020). De altfel Groșan a mărturisit că prefera să folosească acest pseudonim pentru a semna textele mai „corozive”, dar a păstrat pseudonimul chiar și când nu mai era necesar, când nu mai trebuia să ascundă nimic, autorul real fiind cunoscut publicului, așa cum era cazul rubricii *Nutzi, spaima Constituției*, texte semnate inițial cu pseudonim, în jurnalul *Cașavencii*.

Epopeea spațială 2084 a fost publicată pentru prima dată în volum în anul 1991, într-un context cu totul diferit de cel în care erau receptate episoadele din revista *Știință și tehnică*. Este posibil ca, în acest caz, și mesajul să fie unul diferit, ca valorile asociate textului să fie altele. În lucrarea mea voi analiza cele două modele de lectură în baza cărora se

constituie mesajul, ținând cont de contextele diferite ale receptării. În plus, acest roman scurt (la limita unei nuvele) este un exemplu clasic de scriere textualistă, putând fi identificate mai multe repere culturale care îi asigură o anumită complexitate. Ele pot avea valori diferite, în funcție de modelul de lectură, de tipul de receptor vizat.

1. „o minge albăstruie șutată cu sete în spațiu”

Roman anecdotic, înțesat de referințe intertextuale și totodată o satiră destul de superficial mascată, *Epopoea spațială 2084* se înscrie perfect în formula de creație a lui Ioan Groșan. Și totuși, există câteva aspecte prin care acest text iese oarecum din tipar devenind un obiect de studiu deosebit de interesant.

Încă din paratext, romanul lui Groșan vorbește pe două voci, comunică la două nivele, lansându-se într-un joc ce va fi continuat în textul propriu-zis. Mă refer aici desigur la prima publicare a textului, ca serial, în revista *Știință și tehnică*, semnat cu pseudonimul grupului „Ars amatoria”. Într-un interviu pentru *ecreator.ro* (Cucuian 2020), Groșan explică sensul intenționat vulgar al pseudonimului ales, precum și disimularea pe care o realizau, conștienți fiind de confuzia pe care expresia aceasta o provoca. Este inițiată astfel o duplicitate a mesajului care capătă un anumit conținut în funcție de orizontul de așteptare al destinatarului. „Arta amatoare”, ca răspuns perfect adecvat socio-cultural ideologiei comuniste, este doar interpretarea greșită pentru ceea ce de fapt este o expresie vulgară, o invectivă care dezvăluie latura satirică a proiectului. Avem deci un autor care face cu ochiul și instituie tacit un cod secundar de lectură în dialogul cu adevăratul „cititor model”² (Eco 2006)? Unde se situează comicul acestui text, pe distanța dintre „a râde de” și „a râde cu” cineva / ceva? Cu cine și de cine râde Groșan în *Epopoea* sa? Și nu în ultimă instanță, cum

² Folosesc conceptul lui Umberto Eco (1991) pentru a analiza competențele culturale necesare cititorului și tipul de cooperare autor-cititor prin care se construiește un anumit model de lectură.

se modifică aceste câmpuri de forțe în contextul publicării în volum, într-un peisaj cultural postcomunist ale cărui coduri etice (și politice) sunt cu totul altele?

Duplicitatea pseudonimului și „segregarea” destinatarilor mesajului sunt doar semnale pentru strategia estetică a romanului. Nu este vorba, desigur, despre o proliferare necontrolată a semnificațiilor și deci a nivelelor de interpretare. Din contra, cele două sensuri divergente sunt atent controlate, incongruența lor face parte din proiect, ține de intenția autorului. Membrii grupului *Ars amatoria* mizau pe faptul că sintagma va fi interpretată greșit pe de o parte, dar și, pe de altă parte, pe faptul că sintagma va fi corect înțeleasă de către o comunitate restrânsă. Primul sens era necesar pentru ca textele să treacă de cenzură, în timp ce al doilea sens era menit să transmită mesajul adevărat, nimic altceva decât o imprecuație la adresa sistemului politic. Eu consider însă că mai există și un al treilea mesaj, pe un al treilea nivel de interpretare. Destinatarii sunt aceiași membri ai comunității restrânse, cărora le este accesibil sensul corect, deplin al sintagmei. Însă, aceștia sunt invitați să înțeleagă totodată și modelul eronat de lectură, să conștientizeze această posibilitate pe care autorul a creat-o. Mai mult decât atât, dat fiind că textul a trecut (până la un punct) de cenzură, li se comunică faptul că lectura eronată s-a realizat efectiv, nu mai este doar o simplă potențialitate a textului. Împreună cu decodificarea corectă a sensului, cititorii vizați trebuie să parcurgă și povestea nescrisă a unei capcane și a unei lecturi eșuate.

Aceasta este de altfel una dintre cele mai frecvente strategii de constituire a mesajului comic. Diferența, în cazul lui Groșan, constă în faptul că umorul nu mai este (doar) inerent textului, la nivel intratextual, ci depășește granițele romanului, fiind realizat tocmai prin configurarea unei situații de comunicare generate de textul însuși. După cum știm, romanul a fost publicat mai întâi ca foileton, în revista *Știință și tehnică* iar autorul însuși a fost surprins că a putut publica un astfel de text în anii 80. Satira la adresa societății comuniste este într-adevăr foarte evidentă, foarte superficial mascată de un cod narativ și de un

vocabular dedicat care anunțau un text SF.

Încă din primul paragraf, Iuliu Corodan (personaj secundar dar care deschide narațiunea) constată „Uite că azi au dat soare”. Tehnologia care poate controla condițiile meteorologice de pe planetă nu este desigur incompatibilă cu „morfologia” narațiunii SF, însă în virtutea modului în care este prezentată, face trimitere la un alt cadru, la mediul pauper și hipercentralizat în care bunurile necesare satisfacerii nevoilor de bază sunt distribuite în mod „raționalizat”: soarele „se dă”. Timpul își pierde caracterul obiectiv și este personalizat, calculat după o anumită formulă ilustrând controlul absolut al sistemului asupra individului:

„era ora $(X^2+2Y-Z^3)/(5000-3,5)$ (în care X reprezintă orele de muncă dintr-o săptămână-lumină, Y orele suplimentare, Z orele petrecute în sânul familiei, 5 000 salariul de bază și 3,5 zilele de concediu)” (Groșan 1991: 7)

...timp care poate fi supus la rândul său unei critici în limbajul de lemn al regimului comunist:

„Dacă se calculează și minutele — răspuse Dromiket 4 — ora nu mai este exactă, iar o oră care nu mai este exactă este o oră pe care nu se mai poate conta, o oră imprecisă, deviaționistă, în ultimă instanță, o oră retrogradă.” (Groșan 1991: 38)

Evident, romanul e o satiră la adresa societății comuniste. Este totuși un caz interesant tocmai prin aceste mecanisme de lectură pe care mizează: textul a fost livrat într-o altă cheie de lectură iar caracterul satiric nu a fost sesizat de cenzură pentru o perioadă mare de timp. Pe de altă parte, republicarea în volum după căderea comunismului reconfigurează din nou raporturile și codurile de lectură. Putem să folosim conceptul de „comunități interpretative” lansat de Stanley Fish în volumul *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities* (1982) pentru a disocia aceste strategii ale textului. Avem astfel o primă „comunitate interpretativă” formată din

cenzeni și desigur alți adepți ai regimului politic. O a doua comunitate interpretativă o constituia publicul cititor care împărtășea cu autorul convingerea că societatea comunistă este o lume alienată, cititori care se regăsesc în critica pe care romanul o realizează. Mai avem și o a treia comunitate interpretativă, iar din aceasta facem parte și noi înșine. Este vorba despre cititorii epocii postdecembriste, care citesc în contratimp o satiră la adresa unei lumi care nu mai există. Ca sistem de valori și convingeri, desigur că vor avea multe în comun cu cititorii din a doua categorie descrisă. Ca indivizi concreți, este evident că a doua și a treia categorie se intersectează, există cu siguranță cititori care au făcut parte din a doua categorie, iar acum, prin prisma istoriei, au trecut în a treia categorie. Însă pentru demersul propus în acest articol, sunt importante coordonatele teoretice prin care se diferențiază cele trei categorii. Cititorii ultimelor două categorii sunt destinatari ai sensului satiric, în timp ce prima categorie face parte din (sau se identifică cu) obiectul satirei.

Însă apare din nou întrebarea: care mai poate fi eficiența unui mesaj critic la adresa unui sistem ce nu mai există? O soluție ar fi să citim satira ca pe un pretext pentru critica unor defecte sociale și/ sau general umane, care nu sunt determinate de un context socio-politic strict determinat. Or, romanul lui Groșan nu reușește acest lucru decât în situații foarte rare și este evident că autorul nici nu și-a propus așa ceva. Obiectul intențional al satirei nu se dorea a fi nimic din ceea ce ține de eternul uman sau social, ci strict organizarea absurdă a vieții și a societății în lumea comunistă.

Ce valoare mai poate avea atunci acest mesaj în postcomunism? Satira, în unele abordări teoretice, propune și o dimensiune morală, invitând la luciditate, la conștientizarea unui univers distorsionat și eventual la corectarea derivei cel puțin prin construirea, în negativ, a unei perspective alternative. (Knight 2004: 1-10) Cum ar mai putea funcționa acest mecanism în situația în care universul satirizat este deja negat, denunțat drept deviant, nu prin intermediul textului ci în afara sa? Unde se situează acum cititorul? Care este setul de axiome,

sistemul de valori pe care îl împărtășește cu autorul? Nu cred că noul context transformă acest text într-o declarație optimistă, că realitatea postdecembristă este antipodul, termenul de comparație, terenul dinspre care pornește satira la adresa societății comuniste.

Luând în calcul toate aceste aspecte, am putea ajunge la concluzia că, datat fiind, romanul *Epopoea spațială 2084* este un text pierdut, care nu mai poate fi resuscitat, nu mai poate avea un mesaj viu, având cel mult valoare de document istoric în special într-o istorie a mecanismelor de lectură ce ar ilustra strategiile prin care un autor își poate construi, pentru aceeași operă, diverse configurații ale cititorului model. Însă, la o altă scară, exact acesta este modelul care poate explica funcționarea comicului. Bazat pe jocuri de limbaj, un text comic comunică mesaje divergente la diverse nivele de interpretare. Cititorul model al textului umoristic este cel care sesizează nu doar toate nivelele proiectate de către autor, ci și jocul autorului cu cititorul inferior, blocat pe unul dintre nivelele de sens. Cititorul model al comediei este de fapt un meta-cititor, iar narațiunea pe care o parcurge este de fapt povestea unei lecturi eșuate, realizate de către un potențial cititor de rang inferior. Ar putea fi și acesta numit „cititor model” în sensul în care este proiectat de text, este o construcție implicită a textului, însă este mai degrabă un cititor model caricatural, el devenind, în ultimă instanță, obiectul asupra căruia este îndreptată gluma, este cel de care cititorul model veritabil (final) râde împreună cu autorul. Desigur că în acest cititor caricatural îl putem uneori regăsi chiar pe cititorul model (cel adevărat, final) la un moment anterior, înainte de a dobândi înțelegerea completă, trecând prin eroare ca parcurs necesar pentru cunoaștere. Însă în unele situații cititorul caricatural și cititorul model sunt în mod evident indivizi diferiți, nu mai pot fi considerate roluri interschimbabile. Romanul lui Groșan este un exemplu în acest sens. Distanțarea lor poate fi ilustrată chiar cu metafora lui Groșan pentru pământul văzut din nava spațială: „o minge albăstruie șutată cu sete în spațiu” (Groșan 1991:15). Nu subiectul este cel care se distanțează pentru a dobândi perspectiva critică și capacitatea de a râde, ci el

rămâne ca un punct fix și își distanțează ludic dar totuși agresiv, obiectul observat și satirizat. Desigur că acest obiect este chiar locul din care provine, dar nava spațială în care se află (alias ficțiunea în care se retrage) îi dă posibilitatea de a se afla în alt raport cu locul de origine, îi conferă un oarecare control, dacă nu chiar independență.

Pentru a înțelege modul în care Groșan aplică această strategie la scara întregului roman, voi decanta sensurile divergente și nivelele de comunicare apelând la diversele ancoră textualiste pe care autorul le lansează. Referințele intertextuale fac parte, ca de obicei, din rețeta lui Groșan. În cazul romanului *Epopoea spațială 2084*, există mai multe forme de hipertextualitate care pot fi identificate utilizând clasificarea realizată de Genette. Cred că diversele referințe din literatura națională și universală pot fi interpretate în granițele a trei dintre categoriile propuse de Genette, și anume: parodia (transfigurarea ludică), paștișa (imitația ludică) și transpoziția (transfigurarea serioasă). (Genette 1997: 24-29) Fiecare tip de hipertextualitate dintre cele trei menționate va putea fi asociat unui cod de lectură, generând un portret de cititor model responsabil pentru constituirea unui sens. În cele ce urmează voi analiza modul în care funcționează aceste tipare, în încercarea de a demonstra că în cazul romanului lui Groșan, datarea sau neutralizarea satirei nu este obligatoriu un dezavantaj.

2. Prinși cu toții în coada cometei Halley

În anul 1986, cometa Halley și-a făcut din nou apariția în sistemul solar, devenind vizibilă cu ochiul liber de pe Pământ. A fost un eveniment deosebit de important, având în vedere periodicitatea de 75–79 de ani a revenirii cometei. Desigur că a suscitat imaginația, fiind evenimentul astronomic la care un om poate fi martor o singură dată în viață. Și Arthur C. Clarke a exploatat momentul, iar romanul *2061: A treia odisee*, publicat în 1987, povestește despre încercarea unui echipaj uman de a asoliza pe cometă.

Cometa Halley este prezentă și în romanul lui Groșan publicat, după

cum știm, în 1988, în foileton. Satelitul „Veac nou” căutat de echipajul robotic a fost de fapt „prins în coada cometei Halley”. E posibil chiar să existe o filiație directă între cometa din *A treia odisee* și cometa lui Groșan, însă cel mai probabil e că, sub acest aspect, ambele opere aparțin unui imaginar comun, unui „spirit al timpului” care se regăsește nu doar în literatura SF, ci și în alte tipuri de texte, în periodice. În acest capitol voi analiza strategiile prin care micul roman SF al lui Groșan se aliniază unei mentalități, cum răspunde autorul unui „orizont de așteptare”. „Cometa Halley” din titlul prezentului capitol este deci o metaforă pentru „spiritul timpului” (acel moment particular, anul cometei dar și contextul socio-politic în care textul a fost scris), în orizontul căruia romanul nostru trebuia să se înscrie pentru a putea fi acceptat (inclusiv de cenzură). Totul se realizează prin strategii intertextuale, textul legitimându-se, pentru o categorie sau alta a publicului, prin prisma ancorelor intertextuale care îl fixează în anumite zone culturale.

În primul rând, regăsim câteva aluzii la opere consacrate ale literaturii naționale, cum ar fi *Moromeții* („Cosmosul avea răbdare cu roboții” (Groșan 1991:68)), *Luceafărul* („Vino cu mine! — spunea încet, persuasiv, Getta 2. Ce faci tu în sistemul vostru solar? Îți irosești tinerețea, îți strici piesele, îți mănânci cei mai frumoși ani-lumină!” (Groșan 1991: 31)) sau finalul în note caragialiene:

„Dacă am fi niște povestitori ce se respectă spre a fi respectați, am putea spune în încheiere câteva cuvinte despre ceea ce a ajuns fiecare din eroii noștri în noile împrejurări: [...] Cum însă nu suntem asemenea povestitori, preferăm să privim și noi cum se depărtează personajele noastre, declarând cu sinceritate, caragialean, ca nu mai știm ce s-a întâmplat cu ele.” (Groșan 1991: 114)

Era de așteptat ca publicul (inclusiv cenzorii) să le poată identifica, ele constituie o garanție a orizontului comun, sunt „cometa” în coada căreia se plasează, la acest nivel, romanul lui Groșan.

Însă cea mai importantă referință intertextuală este desigur ciclul de romane *Odiseea spațială* de Arthur C. Clarke, despre care se știe că era tradus și publicată în foileton inclusiv în Uniunea Sovietică. Era de înțeles motivul, fiind vorba despre tehnică, viitor, știință – toate fiind valori promovate de sistemul socialist. Până la data redactării romanului lui Groșan au apărut primele trei volume ale seriei. Romanele au început să fie publicate în România abia din 1993, însă anumite condiții era accesibilă ecranizarea realizată de Kubrick, pe casete. Filmul nu a fost difuzat la televiziune, însă în mod evident era un bun cultural care circula. Tot într-o oarecare clandestinitate ar fi putut circula textele originale sau în alte traduceri publicate în Europa sau chiar în blocul comunist. A fost publicată în spațiul sovietic inclusiv *2010: A doua odisee*, care întindea de fapt o capcană. În această a doua parte a seriei, eroii fac parte dintr-un echipaj plecat să recupereze sau să salveze nava spațială *Discovery*, pierdută în expediția din primul roman al seriei. Echipajul de salvare îmbarcat pe nava sovietică *Leonov* este un echipaj internațional, americano-sovietic. Remarcabil este faptul că toate personajele din ramura sovietică poartă numele unor disidenți ruși. Prenumele sunt schimbate, uneori și genul, dar mesajul a fost receptat, chiar editorul declarând că a fost pus în încurcătură de acest fapt (*The Ukrainian Weekly*, 1984). Și totuși, astfel de detalii (încărcate de semnificație) nu au fost observate de cenzura din Uniunea Sovietică, iar textul a fost tradus și publicat în periodice ce atare, cu toate aceste nume păstrate ca în original. O explicație vehiculată în *The Ukrainian Weekly* (1984: 3) este că aceste nume nu erau prezente prea frecvent în presa sovietică și că este posibil ca cenzorii să nu le fi recunoscut.

Cred că acest joc în care autorul american s-a lansat, a fost o sursă de inspirație pentru Groșan care, prin romanul publicat tot în foileton în România, a întins o capcană similară – iar istoria s-a repetat, textul a trecut de cenzură, cel puțin până la un moment dat, când cenzorii au înțeles ce se întâmpla de fapt. În acest punct întrebarea este dacă Groșan era conștient de jocul lui Clarke, altfel nu putem pretinde că l-ar fi inspirat în vreun fel.

Cred că răspunsul îl avem chiar în roman, mai exact în capitolul 44, intitulat *Zona Robertson-Kudașvili*. Acesta este un capitol care pare adăugat artificial, fără nicio legătură cu evenimentele sau cu personajele care iau parte la „aventura spațială”. Autorul folosește un pretext narativ: roboții protagoniști se pare că ajung în vecinătatea unei zone speciale, cu anumite puteri supranaturale, o zonă care produce schimbări asupra persoanelor care o tranzitează. Roboții noștri nu au parte de această experiență, o ratează „din întâmplare” – și totuși o ratare nu lipsită de semnificații. Zona se numește *Robertson-Kudașvili*, după cei doi cosmonauți care au traversat-o (mai întâi rusul iar apoi americanul) și au experimentat stările ciudate. Cu această ocazie, Groșan prezintă contrastiv cele două strategii politice și mediatice: el pune în paralelă secretomania și suspiciunea sovietică cu publicitatea și goana după senzațional a americanilor:

„Când, imediat după întoarcerea pe Terra, Kudașvili a raportat dirigitorilor săi de la Centrul de control al zborului ceea ce simțise în timpul trecerii prin acel spațiu, informațiile au fost trecute — firesc, sub semnul rezervei — la strict secret. Dar, la câteva zile, aceleași senzații le-a povestit Houston Robertson și — firesc — a fost crezut pe cuvânt. Declarațiile lui Robertson au fost imediat date publicității, iar zona, destul de vag localizată, a fost numită „zona Robertson.” (Groșan 1991: 97).

Stările excepționale experimentate de cei doi cosmonauți pot fi descrise drept spirit de revoltă și căutare a împlinirii personale. La întoarcerea din zonă se petrece fenomenul invers, al împăcării cu destinul, cu starea lucrurilor.

La data publicării acestui text suntem la mai puțin de un deceniu de la lansarea filmului *Călăuza* în regia lui Tarkovski (care fusese desemnat artist al poporului). Filmul era deja un clasic al cinematografului și chiar dacă Groșan nu a făcut în mod intenționat trimitere la acest film (deși e foarte probabil ca referința să fie intenționată), cu siguranță

că a fost influențat de poetica zonei descrise de Tarkovski. Aidoma personajelor însoțite de călăuză, cosmonauții Robertson și Kudașvili, ajunși în zonă, au acces la cele mai profunde dorințe ale lor (altfel, în mod curent, (auto-)cenzurate). Romanul lui Groșan, cel puțin la acest nivel, este totuși o pastișă ludică, astfel că Robertson solicită „printre altele, ziua de lucru de trei ore, creșterea salariului cu 80%, spor de cosmicitate, dreptul de a ieși în imponderabilitate când vrea și cum vrea, oprirea emancipării femeii și piscină” (Groșan 1991: 98), cât despre „revendicările lui Kudașvili, n-au fost date publicității”. Experiența personajelor lui Groșan nu este de natură interioară, nu relevă, ca în filmul lui Tarkovski, un conflict psihologic, ci are o dimensiune pur socială, este vorba despre relația dintre individ și sistemul social, iar acceptarea finală va fi și ea una strict socio-politică: „Starea de revoltă era imediat urmată de un acut sentiment de împăcare cu lumea, de înțelegere și-acceptare a tot și a toate. Domină acum dorința de a elogia, de a înălța, imnuri, ode, cuvinte de laudă.” (Groșan 1991: 98)

Reperul intertextual major este totuși *Odiseea spațială* a lui Arthur C. Clarke, atât în ceea ce privește tema explorărilor intergalactice (cu tot cadrul tehnologic futurist), cât și la nivel narativ. Dialogul cu opera lui Clarke începe așadar încă din titlu: „odiseea”, povestea eroului și a căutărilor sale, devine la Groșan o „epopee”, o istorisire despre faptele eroice ale unei civilizații. Desigur că imaginarul SF este prezentat, la Groșan, în cheie ironică, dar la suprafață se poate spune că universul ficțional al *Epopeii spațiale* își are rădăcinile în universul ficțional al *Odiseii spațiale* – o filiație directă, cu subiectul tratat însă într-o notă autohtonă. Cei trei eroi de pe nava Discovery (comandantul David Bowman, secundul Frank Poole și robotul HAL 9000) vor deveni, la Groșan, cei trei roboți porniți în misiune: „robotul conducător Felix S 23, robotul-computer Dromiket 4, robot programator-corector al zborului, și tânărul robot Stejeran 1” (Groșan 1991: 14).

Echipajul de pe Discovery este format din două personaje umane și un personaj robot, HAL 9000. Spre deosebire de acesta, echipajul de pe nava Bourul este integral robotic, însă, după cum vom vedea,

personajul-robot al *Epopiei* este doar un simbol al alienării umane. În oglindă cu „distribuția rolurilor” la Clarke, dintre eroii robotici ai lui Groșan se remarcă al treilea ca rang, robotul Stejeran 1, care este mezinul și totodată cel mai „uman” robot din echipaj.

Dacă pentru componența echipajului Groșan parodiază prima *Odisee spațială*, firul narativ al *Epopiei* poate fi pus în legătură cu narațiunea centrală a celui de-al doilea volum, *2010: A doua odisee*, unde echipajul americano-sovietic de pe nava *Cosmonaut Alexei Leonov* pornește în recuperarea (și eventual salvarea) navei Discovery. În mod similar, echipajului românesc de pe nava Bourul îi este încredințată misiunea recuperării (care ulterior, exact ca în *Odiseea*, se dovedește a fi o misiune de salvare) a satelitului *Veac Nou*.

Planeta Tălâmbilor, care are o populație subdezvoltată în sensul obedienței duse la extrem, poate fi considerată o replică ironică a mediului descris de Clarke pe planeta Europa, unde se regăsesc doar forme de existență aflate la stadii inferioare pe scara dezvoltării, lipsite de inteligență. În mod similar, cele două lumi se dovedesc a fi periculoase, chiar dacă pericolul pe care îl exercită este neintenționat, inconștient: formațiunile biologice primitive de pe Europa au distrus nava chinezilor și sunt o amenințare reală pentru viitorii vizitatori ai planetei, deși nu au făcut decât să-și urmeze reacțiile instinctuale la lumină, în timp ce roboții care au făcut o escală pe planeta tălâmbilor se simt copleșiți de impulsul obedienței, care pare a fi molipsitor. Desigur că Groșan a reinterpretat noțiunea de „ființe inferioare, subdezvoltate”, pentru a sublinia tarele sociale, romanul său fiind în fond mai mult satiric decât științifico-fantastic.

După ce am trecut în revistă codurile culturale pe care autorul miza pentru a trece de cenzură, cele care construiesc așadar cititorul model caricatural, putem să ne îndreptăm acum atenția asupra elementelor destinate cititorilor care au acces la nivelul satiric al textului. Și aici putem identifica unele ancoră intertextuale specifice, care se pare că au rămas nesesizate de cenzură, aidoma numelor de dizidenți din *A doua odisee*.

3. „o să vină o vreme pe Terra când opt ori șapte o să facă tot mai puțin”

Să ne întoarcem la titlu: *Epopoea spațială 2084*. Am văzut de ce „epopee” și este evident că, urmând modelul lui Clarke, chiar și în ceea ce privește titlul, și Groșan a ales, pentru acțiunea sa, un an din viitor. Însă 2084 nu are cum să fie un an ales întâmplător: această a doua jumătate a titlului lui Groșan stabilește o nouă ancoră intertextuală, are ca hipotext romanul lui Orwell. Acțiunea din *Epopoea spațială 2084* este plasată 100 de ani după evenimentele din distopia lui Orwell (când Groșan publica acest roman, anul futuristic al lui Orwell era deja trecut). Pe lângă acest joc cu numere, mai există și alte repere prin care putem recunoaște legăturile textului lui Groșan cu acest roman clasic al genului distopic occidental.

Nu regăsim la Groșan nimic din peisajul torționar cu care se confruntă Winston Smith (ar fi fost prea mult pentru cenzură, chiar dacă le-ar fi lipsit reperul cultural). Dar problemele legate de cunoaștere, de relativitatea adevărului (aflat la latitudinea autorității) sunt o trimitere destul de clară la „Ministerul Adevărului” și la „nouvorba” creată pentru a restrânge marginile gândirii din romanul lui Orwell. Citatul din titlul acestui capitol este relevant în acest sens – este explicația personajului Benga, care povestește despre familia sa. În aceeași notă, în romanul lui Groșan, elevii de la „cosmic school” învață lecția ignoranței, a conformismului și a relativității informațiilor („cât fac 2 ori 2? — Cât doriți! — răspunseră copiii în cor.” (Groșan 1991: 91) repetând lecția învățată de Smith (Orwell 2002: 208)). Adevărul nu este totuși pe deplin suprimat, din moment ce este accesibil unor „aleși”, viitorilor lideri. Și mai transparentă este referința la efemeritatea semnificației cuvintelor în dialogul cu cilioaiele care, din rațiuni socio-politice, nu au parte de niciun nume stabil (numele li se schimbă în permanență), pentru a nu se individualiza și a nu periclita comunitatea. Iar în sistemul prin care inspectorii (agenți de informații) supraveghează activitatea profesorilor de la „cosmic school” regăsim o reproducere a „Fratelui cel Mare”.

Întru totul orwellian este tabloul final, când cei trei roboți se întorc din misiune și regăsesc o altă lume, o realitate complet schimbată, care nu mai păstrează nici măcar amintirea vechilor structuri, a formei anterioare de organizare. Avem un episod oarecum similar și în *Odiseea finală*, când Frank Poole este readus la viață (dezghețat) 1000 de ani mai târziu, însă în romanul lui Clarke, lumea cea nouă nu și-a uitat trecutul, și-l asumă ca istorie și etapă în evoluție. Mai mult, dă dovadă de empatie și încearcă să ajute eroul sosit din alt timp să înțeleagă noua ordine. Nu la fel stau lucrurile în cazul eroilor lui Groșan care sunt pur și simplu puși în fața unei realități complet noi, în care personajele își șterg trecutul, chiar dacă, în mod ironic, este vorba despre un trecut recent. Nici măcar misiunea din care tocmai s-au întors nu mai face parte din noua realitate. Recunoaștem aici mai degrabă reconfigurările adevărului așa cum apar, de la o zi la alta, în 1984. Personajele secundare par a experimenta o amnezie benefică, menită să îi ajute să accepte noua stare a lucrurilor cu tot cu un fals trecut care ar putea să ofere o justificare pentru starea prezentă. Doar personajul principal și reprezentanții partidului interior au conștiința denaturării constante a adevărului. În romanul lui Groșan eroii noștri pot găsi un singur individ care le înțelege „drama”, deoarece păstrează încă amintirea stării anterioare a lucrurilor. Acesta este, la rândul său, tot un robot, dar unul care a devenit superior personajelor umane ce se mai regăsesc (tolerate) prin preajmă. Am putea conchide că superioritatea îi este asigurată și de cunoașterea pe care o deține, de memorie, însă este vorba și despre altceva.

Iar cu aceasta ajungem la o altă referință (ascunsă) care poate fi identificată la acest nivel al textului: *Eu, robotul*, de Isaac Asimov. Lumea lui Groșan propune o societate în care roboții conviețuiesc (și colaborează) cu oamenii. În primul capitol, autoritatea era reprezentată de o forță umană, iar roboții sunt prezentați drept indivizi inferiori, subordonați, simpli executanți. În episodul final autoritatea umană este incompetentă, ignorantă, este o autoritate pur formală, dependentă și subordonată inteligenței artificiale. Dar nu este vorba despre o

schimbare dramatică a puterii, ci e o evoluție firească, iar prin acest parcurs romanul lui Groșan devine hipertext și al povestirilor din volumul *Eu, robotul*, de Isaac Asimov. În ambele opere personajele roboți sunt prezentate subiectiv, parțial umanizate prin faptul că beneficiază de o anumită autonomie, dar mai ales prin prisma erorilor la care sunt supuse. Și totuși, ni se atrage atenția asupra superiorității lor relative față de indivizii umani:

„— Ei, oamenii!... făcu dezamăgit Felix S 23. Vai mama lor! Noi cel puțin avem program, suntem programați în mod clar pe câte-o chestie. La ei nu întâlnești două programe la fel. E un haloimais, ceva de speriat. Dar altfel sunt simpatici.”
(Groșan 1991: 80)

...pe când expertul în robotică din romanul lui Asimov concluziona că un individ care nu încalcă niciuna dintre cele trei legi fundamentale ale roboticii poate fi un robot sau doar un om foarte bun – apogeul umanului fiind deci robotul. Groșan ia această premisă cu un grăunte de sare, ilustrând în câteva rânduri beneficiile dar și limitările programării personajelor robotice. În astfel de secvențe apare o preocupare pentru eficientizare, însă și o oarecare preocupare pentru îmbunătățirea, pentru optimizarea individului, astfel încât programarea aceasta seamănă destul de mult cu ingineriile genetice din *Minunata lume nouă*. Și astfel, romanul lui Groșan se intersectează și cu cealaltă distopie majoră a secolului XX.

Care este până la urmă statutul acestui text? Chiar dacă îl citim în grila de lectură a unei povestiri SF, avem situația ambiguă a două tipuri de științifico-fantastic considerate incompatibile, cu mize radical opuse. Lumea comunistă încuraja, evident, SF-ul care prezintă, în mod optimist, o versiune mai bună a lumii, în sensul îmbunătățirilor aduse prin dezvoltarea tehnologică. Nu poate fi considerată o utopie, deoarece nu este percepută ca o lume radical ruptă de realitate, ca un ideal irealizabil, din contra, este oferită ca o încurajare pentru progrese considerate tangibile. Chiar profilul revistei *Știință și*

tehnică, în care textul lui Groșan a fost publicat, este de o asemenea natură încât imaginația SF să fie considerată un instrument pentru progres, nu un refugiu dintr-o realitate considerată nesatisfăcătoare. O altă categorie distinctă, deși nu radical opusă, o constituie literatura SF a aventurilor tehnologice, a explorării cosmice. Florin Manolescu (1980: 27) îi numește „gânditori” pe autorii primei categorii și „visători” pe cei din a doua.

Deja am remarcat faptul interesant că *Odiseea spațială* a lui Clarke, deși aparține în mod evident celei de-a doua categorii, a fost tradusă și citită în spațiul sovietic, fiind considerată un exponent al primei categorii. În acest punct ambiguitatea nu este totuși prea gravă, cele două subgenuri nefiind tocmai incompatibile, în ideea că prin cucerirea spațiului se parcurge totuși o nouă treaptă în evoluția omenirii.

Lucrurile însă se complică în momentul în care, în acest peisaj optimist al unui SF „de stânga”, se strecoară elemente ale unui peisaj distopic, al unui SF „de dreapta”, cel care este sceptic în legătură cu beneficiile progresului tehnologic și care este conservator, atașat de valorile tradiționale. Romanul lui Groșan prezintă suficiente elemente pentru a putea fi considerat o distopie, mai exact drept o anti-utopie, în sensul în care propune premisele tehnico-științifice pentru o eventuală ameliorare a vieții (și societății), dar este prezentat de fapt eșecul lor, rezultatul final fiind un regres (moral, spiritual, chiar administrativ). Aceasta este tocmai rețeta clasică a anti-utopiei.

Un singur lucru lipsește *Epopiei spațiale 2084* pentru a-și merita pe deplin locul în această categorie: personajul catalizator, exponentul normalității, prin intermediul căruia să poată fi introdusă în scenă diferența, care să experimenteze damnarea și să-i întărească cititorului convingerea că normalitatea (imaginea despre lume a cititorului (Braga, 2015)) este, în termenii lui Leibniz, „cea mai bună dintre lumile posibile”. Nu cred că Groșan intenționa să transmită un astfel de mesaj, deși nici în granițele unui SF optimist nu pare să rămână. Probabil că răspunsul, în cazul său, constă în caracterul umoristic al textului, cu nihilismul pe care râsul îl presupune: nu propune vreo

angajare, o încercare de identificare a unor soluții pentru problemele lumii, ci o asumare a unui univers nu doar imperfect, ci profund defect, nefuncțional.

Dar poate că mai există încă o soluție pentru contradicția semnalată: poate că granițele celor două subcategorii pot fi uneori estompate, chiar și în cazul clasicilor genului. În *Odiseea finală* Clarke însuși îl menționează pe Orwell și aduce în scenă un personaj care și-a pierdut temporar umanitatea, ca măsură punitivă. Iar Huxley, la 30 de ani după *Minunata lume nouă*, publică romanul *Insula*, prin care se reîntoarce la același univers ficțional, pe care acum îl prezintă drept utopie. Poate că de fapt aceasta ar fi sub-categoria unde putem încadra romanul lui Groșan, deși nu din aceleași motive, deoarece autorul nostru nu identifică vreo soluție practică pentru a trece granița dintre utopie și distopie. Groșan se rezumă la a propune comicul ca instrument capabil să aplaneze efectul distopiei, o ameliorare doar subiectivă, accesibilă doar cititorului (avizat), fără impact vizibil. Și totuși, e posibil ca autorul să fi fost convins de impactul real al râsului. Vorbind despre programarea pentru râs a roboților, Groșan prezintă cele două situații extreme care se dovedesc periculoase pentru buna funcționare a societății, pentru ordinea lumii:

„Din păcate, râsul, zâmbetul în general fuseseră scoase de mult din cartelele de serie, de când se constatare că roboții programați în acest sens cum primeau o sarcină, cum se tăvăleau literalmente de râs, transmitându-și apoi unul altuia sarcinile respective ca bancuri. După ce, pentru a-i potoli, li se programaseră și bancuri ca să aibă totuși de ce râde, se constatare alt fenomen îngrijorător, anume acela că ei își transmiteau bancurile drept sarcini, așa că ieșise o harababură generală, de nu se mai înțelegea om cu robot și râsul fusese scos definitiv din circuit.” (Groșan 1991: 51)

Cred că acest fragment este de fapt o cheie de lectură pentru întregul roman, iar roboții care pot opera două nivele de sens, cel umoristic și

respectiv cel pragmatic, sunt un portret al cititorului model final. Realul poate fi deci privit cu umor, acceptat ca „banc”, iar textul intenționat umoristic nu este întotdeauna (sau poate niciodată) pasiv, inofensiv. În cazul roboților din *Epopoea spațială 2084* se spune că era vorba despre o confuzie care nu a putut fi corectată printr-o eroare de programare. Sugestia e că eroarea nu poate fi corectată deoarece aceasta este natura lucrurilor, confuzia fiind în acest caz o formă de luciditate.



Bibliografie:

Asimov, Isaac (1994). *Eu, Robotul*, Bucuresti, Editura Teora.

Braga, Corin (2015). *Lumi ficționale. O taxinomie a genului utopic*, în Corin Braga (coord.), *Morfologia lumilor posibile : utopie, antiutopie, science-fiction, fantasy*, București: Arte.

Clarke, Arthur C. (2013). *2001 – odiseea spațială*, București: Nemira.

Clarke, Arthur C. (2013). *2010 – a doua odisee*, București: Nemira.

Clarke, Arthur C. (2014). *2061 – a treia odisee*, București: Nemira.

Cucuian, Simona-Ioana (2020). *Interviu cu Ioan Groșan*, în ecreator.ro, url: https://ecreator.ro/index.php?option=com_content&view=article&id=4821:interviu-cu-ioan-grosan&catid=23&Itemid=131 accesat la 01.07.2023.

Eco, Umberto (2006). *Șase plimbări prin pădurea narativă*, Constanța: Pontica.

Fish, Stanley (1982). *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, Harvard: Harvard University Press.

Genette, Gérard (1997). *Palimpsests: Literature in the Second Degree*, Nebraska: University of Nebraska Press

Groșan, Ioan (1991). *Planeta mediocrilor precedată de Epopeea spațială 2084*, București: Editura Cassandra.

Knight, Charles A. (2004). *The Literature of Satire*, Cambridge: Cambridge University Press.

Manolescu, Florin. (1980) *Literatura SF*, București: Editura Univers.

Orwell, George (2002). *1984*, Iași, București: Polirom.

The Ukrainiak Weekly (1984), *Sci-fi novelist leaves Soviet censors lost in space*, în *The Ukrainiak Weekly*, nr, 15/1984, p. 3.



Distopija udaljena sto godina: *Epopeja u svemiru 2084*

Ioana Groșana

Roman *Epopeja u svemiru* izlazio je najprije u nastavcima 1988.-1989. u mjesečniku *Știință și tehnică*, a u knjizi tek 1991. Na prvi pogled tekst je znanstveno-fantastična naracija nadahnutá Clarkeovom *Odisejom u svemiru* i u skladu je s vrijednostima koje je promicao komunistički sustav. No, SF okruŕje zapravo je tek izlika, a Groșanov roman pokazuje se kao satira na račun komunističkoga društva. Možemo, dakle, identificirati dvije razine čitanja kojima odgovaraju dva tipa čitatelja koja tekst ima u vidu. No na obje razine smisao teksta uspostavlja se kroz mehanizme intertekstualnosti, posredstvom referenci kojima Groșan upravlja da bi uspostavio različite horizonte očekivanja. Ono što je za

cenzore bila obična SF priča s ponekom aluzijom na slavna djela rumunjske književnosti, pokazuje se na drugoj razini interpretacije kao oštra kritika komunističkog sustava koja parodira onodobni drveni jezik i upućuje na djela koja nose kritičku poruku protiv socijalizma, kao što je Orwellov distopijski roman *1984*. Spoj tih značenjskih slojeva rezultira zanimljivom naracijom u kojoj se miješaju dva glavna tipa znanstvene fantastike: konačna poruka čini se kao poruka konzervativne, „desne“ znanstvene fantastike napisana jezikom svojstvenim progresivnoj, „lijevoj“ znanstveno-fantastičnoj naraciji.

Ključne riječi: cenzura, znanstveno-fantastična književnost, distopija, Ioan Groșan, Arthur C. Clarke

Dystopia 100 years away: Space Epic 2084 by Ioan Groșan

Space Epic 2084 is a novel that was first published in the monthly magazine *Science and Technology* in 1988-1989, and in volume only in 1991. On the surface, the text is a sci-fi narrative inspired by Clarke's *Space Odyssey* and is aligned with the core values promoted by the communist system. The sci-fi prop is just a pretext; Groșan's novel can be seen as a satire of communist society. We can therefore identify two reading levels corresponding to two types of model readers targeted by the text. At both levels, the meaning of the text is constituted by intertextual mechanisms. Groșan's novel is hypertext for several consecrated texts, which can set up different horizons of expectation. What was for the censors a simple sci-fi story with a few allusions to reputable works of Romanian literature turns out to be, on the deeper level of interpretation, an acid criticism of the communist system, parodying the wooden language of the time and establishing intertextual anchors with works that carry a critical message against communism, such as Orwell's *1984*. The result of merging these layers of meaning is an engaging narrative in which the two main types of

sci-fi are mixed: the final message seems to be that of a conservative, critical, “right-wing” sci-fi narrative written in the specific language of progressive, optimistic, “left-wing” sci-fi narratives.

Keywords: censorship, SF fiction, dystopia, Ioan Groșan, Arthur C. Clarke