

Rescrieri în postmodernismul rus

Rewriting in Russian Postmodern Literature

CECILIA MATICIUC

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Cuvinte-cheie

Andrei Bitov;
Venedikt Erofeev;
Sașa Sokolov; re-
scriere;
intertextualitate;
postmodernismul
rus.

Keywords

Andrei Bitov;
Venedikt Erofeev;
Sasha Sokolov;
rewriting; inter-
textuality; Russian
literary postmo-
dernism.

Acest articol abordează primele „rescrieri” postmoderne din literatura rusă (*Casa Pușkin* de Andrei Bitov, *Moscova – Petușki* de Venedikt Erofeev și *Școală pentru proști* de Sașa Sokolov). Acestea reiau și resemantizează elemente ale literaturii clasice, oscilând între conservarea textului-sursă (prin adaptare, aluzie, citat) și subminarea acestuia (prin transformări făcute într-o manieră ironică sau ludică). Prima parte a articolului prezintă contextul în care au fost scrise aceste romane (anii 1970), relevant pentru ideea că rescrierea este, în cazul lor, o strategie de elaborare a unui text subversiv. A doua parte este consacrată analizei unui cod cultural – duelul – care funcționează ca un reactiv în interacțiunea cu elemente ale realității sovietice contemporane scriitorului. Operele canonice rescrise sunt *Evgheii Oneghin* și *Un erou al timpului nostru*. În ultima parte a articolului este analizat modul în care intertextul biblic este absorbit și resemantizat în romanele lui Venedikt Erofeev și Sașa Sokolov. Ambele sunt rescrieri complexe, foarte diferite, însă ceea ce le apropie este faptul că reiau episodul răstignirii: Erofeev construiește un final biblic și kafkian totodată, iar Sokolov dă acestui episod forma unei povestiri pentru elevii unei școli speciale.

This paper discusses the first postmodern novels in Russian literature (*Pushkin House* by Andrei Bitov, *Moscow-Petushki* by Venedikt Erofeev and *A School for Fools* by Sasha Sokolov) as „rewrites”. They resume elements of classical literature, oscillating between the preservation of the literary model (by adaptation, allusion, quotation) and undermining (by transformations made in an ironic or playful manner). The first part of the article analyzes the context in which these novels were written, relevant to the idea that the rewriting is, in their case, a strategy for writing a subversive text. The second part deals with “the duel” – a cultural code in Bitov’s novel, important for his capacity to reveal elements of Soviet society in the 1960’s – 1970’s. Bitov rewrites mainly *Eugene Onegin* and *A Hero of Our Time*. The last part of the paper deals with biblical intertext in the novels of Erofeev and Sokolov. Both are complex and very different rewrites, but what brings them together is the fact that they rewrite the episode of the crucifixion: while Erofeev chooses a biblical and Kafkaesque ending, Sokolov resumes this episode as a story for special school students.

1. Trei romane antisovietice

Un filolog pasionat de literatura rusă luptă în duel cu un coleg, folosind pistoalele lui Pușkin, în clădirea Institutului de Literatură Rusă din Leningrad. Un alcoolic răătăcește prin Moscova, încercând să ajungă la gara Kursk, pentru a merge la Petușki. Un copil cu dizabilități intelectuale, elev al unei școli speciale, creează o lume paradisiacă într-un monolog fascinant.

Acestea sunt liniile principale din romanele *Casa Pușkin* de Andrei Bitov, *Moscova – Petușki* de Venedikt Erofeev, respectiv *Școală pentru proști* de Sașa Sokolov – primele scrieri postmoderne din literatura rusă, din anii 1970, foarte relevante pentru ceea ce se întâmplă după „dezgheț”, când realismul socialist începe să-și piardă autoritatea, iar literatura scapă de sub controlul ideologiei. Postmodernismul rus apare ca o reacție împotriva realismului socialist, spune Mark Lipovețki, delimitând specificul postmodernismului rus în raport cu cel occidental:

На Западе постмодернизм рождается из процесса деконструкции монолитной, высоко иерархизированной культуры модернизма, канонизированного авангарда. У нас эквивалентом такого культурного монолита становится соцреализм¹. (Липовецкий, 1997: 299)

Ideologia realismului socialist dictase literatura oficială decenii întregi. După această perioadă marcată de sincope în dezvoltarea organică a literaturii, scriitorii se întorc la clasici, la literatura vie, funcțională, capabilă să genereze texte noi. Are loc o recuperare a tradiției, cu o atitudine de cele mai multe ori ironică și ludică, cu o suprapunere a registrelor stilistice, adică un proces de rescriere, pe care îl experimentează și Andrei Bitov (exemplar), și Venedikt Erofeev (spectaculos), și Sașa Sokolov (tulburător). Am în vedere rescrierea așa cum este teoretizată de Christian Moraru² – ca fenomen postmodern, cu trăsături specifice, care îl diferențiază de aparițiile lui anterioare în istoria literaturii³.

Afirmația “Rewriting is both a symptom and an active instrument” (Moraru, 2001: 9) este susținută din plin de cele trei romane discutate aici. În literatura rusă, procesul de rescriere este un simptom al transformărilor din epocă și, în același timp, un instrument al reacției împotriva realismului socialist. Rescrierea devine o strategie de elaborare a unui text subversiv, adeseori încifrat. Tocmai de aceea, reperate ca fiind antisovietice (ceea ce și erau), aceste romane nu au fost acceptate pentru publicare.

Totuși, literatura interzisă își găsește întotdeauna drum spre cititori. Romanele au circulat în samizdat (*Moscova-Petușki* a ajuns la public și sub forma unei înregistrări, în lectura autorului) până în 1987-1989, mult după ce fuseseră deja citite în întreaga lume. Cartea lui Venedikt Erofeev apăruse în 1973 într-o publicație din Israel și se impusese drept una dintre principalele realizări ale secolului XX. Debutul lui Sașa Sokolov a fost considerat cea mai importantă

¹ În Occident, postmodernismul ia naștere din deconstrucția culturii monolite, bine ierarhizate a modernismului, a avangardei canonizate. La noi, echivalentul unui asemenea monolit cultural este realismul socialist.

² Utilizez terminologia propusă de Christian Moraru (2001): *rewriting* – rescriere (procesul de a rescrie), *rewrites* – rescrieri (textele obținute în acest proces), *rewritten* – texte rescrise (opere-sursă), *rewriter* – rescriitor.

³ Scriitorii ruși de la începutul sec. XX făcuseră exercițiul rescrierii. Sunt reluate tipologii și subiecte. Cehov preluase tipologia „omului mărunț”, rescriind *Mantaua* lui Gogol (totuși, abordând diferit această tipologie) în *Moartea unui slujbaş*, *Grasul și slabul*. Leonid Andreev și Ivan Bunin rescriu *Crimă și pedeapsă*, într-o formă în care personajele lor cunosc romanul dostoevskian și polemizează cu ideile lui. Alți scriitori îi pastșează pe Pușkin și pe Gogol.

descoperire literară a epocii. Romanul *Școală pentru proști*, atipic pentru profilul literaturii ruse de până atunci, apăruse în 1976 la o editură americană, cu implicarea unei adevărate rețele de spionaj: a fost trimis în America prin Egipt, prin poșta diplomatică, cu ajutorul unor cunoștințe ale tatălui scriitorului, fost funcționar al ambasadei URSS în Canada. Editura respectivă i-a trimis manuscrisul lui Vladimir Nabokov, pentru recenzare. Răspunsul a venit prompt și laudativ: „o carte fascinantă, tragică și extrem de tulburătoare”. Mai adaug faptul că romanul i-a plăcut și lui Brodski. Începuse procesul de renaștere a literaturii ruse.

Andrei Bitov a încheiat romanul *Casa Pușkin* în 1971, după șapte ani în care adăugase noi capitole, personaje și linii narrative unui text la care a început să lucreze după ce a asistat la procesul lui Iosif Brodski. Ceea ce începuse ca o povestire despre un duel, subversivă prin aluzia la o confruntare cu Puterea, devine episodul central într-un montaj caleidoscopic din care nu lipsesc „anexe” relativizante (numite „versiune și variantă”) și comentarii – semne ale influenței lui Nabokov din *Darul și Foc palid*, însă acestea nu au nimic în comun cu cele nabokoviene; deosebirea, esențială pentru contextul politic în care scrie Bitov, este că dezvăluie viața literară și statutul scriitorului în cultura sovietică. În anii '60, Bitov nu era un scriitor de underground: îi fusese publicat un volum de proză scurtă, renunțase la profesia de geolog și începuse să trăiască din scris. Însă romanul proaspăt încheiat, trimis Editurii Sovremennik din Moscova, are parte de recenzii nefavorabile, iar speranțele de publicare scad. Romanul începe să circule în samizdat și doar câteva fragmente, prezentate drept texte autonome, sunt tipărite în reviste literare. Abia în 1977 va fi publicat integral, la o editură din SUA.

2. Un duel parodic

Spuneam că romanul lui Andrei Bitov „a crescut” dintr-o povestire pe tema duelului. Acesta este unul dintre elementele definitorii pentru literatura rusă clasică, alături de „călărețul de aramă” pușkinian, „demonii” dostoievskieni, lermontovianul „erou al timpului nostru” și altele⁴. Se luptă în duel personajele pușkiniene (Evgheni Oneghin și Vladimir Lenski), personajele lermontoviene (Grigori Peciorin și Grușnițki), Pușkin însuși participă de-a lungul vieții la 21 de dueli (după numărătoarea istoricilor literari), sfârșind prin a fi rănit mortal, într-un duel a murit și Lermontov...

Printre numeroasele etichete care s-au lipit romanului-muzeu *Casa Pușkin* este și aceea de „sistem periodic al elementelor literaturii ruse clasice”. Scenarii epice, personaje, citate cunoscute intră în alcătuirea acestui colaj postmodern, care, mai mult decât oricare altă operă, restabilește legătura cu tradiția literară rusă, periclitată de realismul socialist⁵. Este o narațiune intens intertextuală, ludică și ironică, rodul unui proces de rescriere care poate fi văzut ca un manifest. În același timp, aceasta permite reconstituirea *Zeitgeist*-ului care a produs mutațiile în percepția codurilor sociale, politice și culturale.

⁴ Titlurile capitolelor reiau sintagme ce recuperează textele-sursă, definitiv consacrate și perfect recognoscibile: *Ce-i de făcut?*, *Părinți și copii*, *Un erou al timpului nostru*, *Fatalistul*, *Mascarada* etc.

⁵ Revizitarea clasicii are un dublu rol. În primul rând, este o reacție împotriva falsificării impuse de regimul totalitar, care reușise să-i transforme pe marii scriitori în instrumente propagandistice. Ideologia de partid își construise propriul Pușkin (în 1937, la centenarul morții, festivitățile dedicate scriitorului aveau menirea să camufleze abuzurile și crimele Marii Terori), propriul Tolstoi (Liova Odoevțev își amintește că în copilărie fusese uimit să-l vadă pe unchiul Dickens citind „un alt Tolstoi”) etc. În al doilea rând, se produce un transfer de prestigiu de la autorul canonic la rescriitor. Înainte de orice, literatura de grad secund se legitimează prin asociere cu clasicii. *Plimbări cu Pușkin* a lui Abram Terț (Andrei Siniavski) este o altă rescriere postmodernă demnă de menționat aici.

Alternând conservarea textului-sursă (prin adaptare, aluzie și citat) cu încercarea de subminare a acestuia (prin transformări făcute într-o manieră ludică sau ironică), Andrei Bitov construiește pentru personajele sale (Liova Odoevțev și Mitișatiev, cercetători la Institutul de Literatură Rusă – „Casa Pușkin”) cadrul unei confruntări a cărei cauză principală nu mai este gelozia. Autorul rescrie, recrează scena duelului din *Un erou al timpului nostru*, dar introduce și aluzii la duelul personajelor din *Evgheni Oneghin*, totul plasat într-un nou context, privit cu ironie. Cauzele sunt profunde și complexe, dar scena este parodică. Duelul funcționează ca un reactiv în interacțiunea cu elemente ale realității sovietice contemporane scriitorului.

Cum procedează autorul? La începutul capitoului, transcrie fragmente care surprind scene ale duelului din câteva proze ale clasicilor, ordonate cronologic: Baraținski (1828), Pușkin (1830), Lermontov (1839), Turgheniev (1871), Dostoievski (1871), Cehov (1891), Fiodor Sologub (1902). Citite astfel, fragmentele relevă, de fapt, transformările survenite, treptat, în percepția acestui cod cultural. De la seriozitatea cu care abordează acest act de apărare a onoarei personajele scrierilor din prima jumătate a secolului XIX, de la solemnitatea unui asemenea moment în care sunt puse în cumpănă viața și moartea a doi oameni se ajunge, spre sfârșitul secolului, la o anumită lejeritate în ce privește respectarea strictă a regulilor (Stavroghin nu ia duelul în serios, trage intenționat în aer, fapt revoltător, interpretat ca o nouă jignire) sau chiar la necunoașterea regulilor (von Koren, personajul lui Cehov din povestirea *Un duel*, întreabă, amuzat: „Domnilor, cine-și amintește cum e descris la Lermontov?”), urmând ca extrema să fie reprezentată de confruntarea grotescă dintre Peredonov și Varvara (personajele lui Sologub din *Demonul meschin*), în care nu există nici martori, nici pistoale, nici gloanțe; nu e nevoie de toate acestea, pentru că duelanții se... scuișcă. În rescrierea lui Bitov, aceste fragmente intră în dialog și între ele, nu doar cu textul derivat.

În *Casa Pușkin*, duelul reprezintă mult mai mult decât momentul în care Mitișatiev trage asupra lui Liova Odoevțev. Conflictul acestor personaje este modul în care scriitorul tratează „lupta de clasă”. În monologul lui Mitișatiev, rostit în seara duelului, „clasele” sunt clar delimitate: „noi” (clasa exploataată) și „voi” (aristocrația), dar și „ei” (evreii). Mitișatiev este „demonul meschin” al acestui roman, dublul negativ al lui Liova și, în același timp, „omul nou” al societății sovietice. Liova este „călărețul sărman” (sintagmă obținută prin contopirea „călărețului de aramă” pușkinian cu „oamenii sărmani” dostoievskieni) al acestei societăți – intelectualul modest, un om banal, unul dintre ultimii aristocrați, care a pierdut măreția și autoritatea clasei pe care o reprezintă. Nici calități precum demnitatea și libertatea interioară nu au rezistat. Liova este un om slab, indecis, ceea ce îl deosebește net de bunicul Modest Platonovici Odoevțev⁶ și de unchiul Dickens, oameni pe care îi admiră, de altfel. Ei au trecut prin lagărele sovietice, dar nu și-au pierdut individualitatea și libertatea interioară⁷, ei au personalitate și continuă să aparțină altei lumi, nesovietice. Bitov vorbește, astfel, și despre o tragică destrămare a unei generații. Conflictul dintre „părinți și copii” reprezintă, aici, dezacordul asupra posibilității de supraviețuire a culturii: după experiența catastrofală a sec. XX, bunicul a înțeles că a fost distrus fundamentul pe care se construiește cultura, iar viața se

⁶ Prototipul acestui personaj este Mihail Bahtin, detaliu relevant când vorbim despre un roman fundamental dialogic.

⁷ În literatura rusă, libertatea este valoarea spirituală cea mai înaltă. Este o constantă, detectabilă în toate mișcărilor literare care s-au succedat (modernismul Veacului de Argint, avangarda anilor 1920) și în operele care au apărut: romanele lui Bulgakov și Pasternak, poezia Annei Ahmatova și Marinei Tsvetaeva, toată literatura neoficială din anii 1960-1970 (Șalamov, Soljenițin, Siniavski). Așadar, și sub acest aspect, postmodernismul rus continuă tradiția modernistă (Липовецкий, 1997).

reduce acum la supraviețuire; Liova, dimpotrivă, are o perspectivă livrescă asupra lumii și crede în literatura rusă ca obiect al exercițiilor intelectuale.

În seara duelului, Liova este de serviciu în clădirea Institutului. Sunt sărbătorile din noiembrie (aniversarea Revoluției), când toți vor să participe la festivități, dar el preferă să își petreacă noaptea aici, cu intenția de a continua să lucreze la articole. Unul dintre ele este consacrat poemului pușkinian *Călărețul de aramă*, iar Liova scrie despre Stat, Personalitate și Forțele naturii (tot o sugestie pentru Putere) – în definitiv, aspecte care trebuie abordate foarte prudent într-un regim totalitar.

Capitolul „Balul mascat” – o rescriere a piesei lermontoviene – surprinde acest spirit al vremii. Festivitățile sovietice sunt un bal mascat, măștile sunt înseși chipurile oamenilor: „Examinăm mulțimea, observăm chipurile, căutăm să le recunoaștem, dar ele nu există” (Bitov, 1997: 219). Depersonalizați, cu un comportament mimetic, ei formează o gloată uniformizată – nimic altceva decât societatea sovietică a anilor 1960:

Mergem în debandadă, în gloată, dar toți în aceeași direcție, ne unim în trupul comun al zilei și facem demonstrația acestui trup. Avem fluier și drapele, cântăm, fără mare convingere, totul este puțin cam prea luminat, căci de dimineată timpul este frumos, suntem jenați noi înșine și privim împrejurul nostru pentru a vedea dacă și ceilalți sunt nedumeriți. S-ar zice că ei nu sunt. Încetăm și noi să mai fim. (219)

Această societate este marcată de minciună, falsitate și înscenări grosolane, astfel încât onoarea nu mai este o valoare. Duelul, menit să apere onoarea, devine un act ridicol. Dueliștii lui Pușkin și Lermontov au chipuri calme, impenetrabile, fac gesturi solemne, spun vorbe memorabile în ultimele clipe de viață. Personajele lui Bitov, în schimb, se urmăresc unul pe celălalt toată seara, cu suspiciune (atitudine esențială în societatea sovietică), iar confruntarea lor trece prin mai multe etape. Mitișatiev face primii pași: aduce votcă, îl provoacă pe Liova să bea cât mai mult, până la atrofierea capacității de percepție a realității, îl provoacă la o competiție frivolă (pe care o și câștigă, reușind să aducă două fete – un succes, totuși, chiar dacă ele sunt timorate și nu vor să bea), iar după ce se întorc de la plimbarea festivă pe străzile Leningradului, începe să-l hărțuiască într-o conversație care scoate la lumină complexul său de inferioritate. Îl ironizează pentru teama de milițianul care a sancționat comportamentul „huliganic” (Liova urcase pe unul dintre lei Amiralității). Mai înainte, îl adusese în institut pe Gottich, despre care îl avertizează că este informator (cel mai probabil, nu este, dar acesta e jocul lui Mitișatiev, amuzat de prudența lui Liova). El este cel care inițiază o discuție periculoasă, despre nobilii care „nu se mai tem de dosare”, rostind cuvinte riscante precum „restaurare” și „libertatea cuvântului”. Seria sinonimică teamă-frică-spaimă revine în aceste pagini, ca reproșuri ale lui Mitișatiev, care nu încetează să-l ironizeze pe Liova, adresându-i-se cu apelativul „prințe”, dar și ca dominantă comportamentală a societății sovietice.

Chiar și așa, încă nu e un duel declarat. E o hărțuire pe care Liova o tolerează, până când antisemitul Mitișatiev face o aluzie la „evreica” Faina, pe care Liova o iubește. Rolurile încep să se clarifice: Mitișatiev este descendent al „oamenilor de prisos”, cinicii Oneghin și Peciorin, iar Liova este descendent al celor fragili și sensibili – Lenski și Grușnițki. Gelozia lui Odoevțev, mai degrabă nejustificată, e mai veche, dar abia acum răbufnește. Se încaieră, se bat „temeinic și sânguincios”, sparg o vitrină din muzeu.

Provocarea la duelul propriu-zis, după toate regulile, nu e altceva decât un reflex literar, livresc. Liova apără onoarea lui Pușkin: „PENTRU EL, n-am să te iert niciodată”, îi spune lui

Mitișatiev, care tocmai spărsese, din greșeală, masca mortuară a poetului. În această rescriere, se aglomerează detalii organizatorice, detalii comportamentale și replici din operele-sursă. Liova repetă replicile lui Grușnițki: „să terminăm mai repede”, „unul dintre noi trebuie să moară”, dar solemnitatea este în permanență subminată de ironie.

„Cadavrul” din sala de muzeu devastată este, ca și pistoalele de duel, o relictă: „Palid, ca iarba albită ce crește pe sub pietre – cu sânge închegat în părul cărunt, încălțit, și la tâmpile, cu mucegai în colțurile gurii” (243). În țeva pistolului abandonat de Mitișatiev este înfipt un muc de țigară „Sever”, iar lângă cadavru se află pachetul de țigări, uitat de autorul crimei, un indiciu rămas la locul faptei (marca de țigări, de proastă calitate, trimite la clasa căreia îi aparține complexatul Mitișatiev). Abia după ce iese din clădire își dă seama de indiciul rămas în urmă, iar acesta e un reflex al cercetării filologice, de vreme ce teza lui de doctorat are titlul *Elementul polițist în romanul rus al anilor '60 (Turgheniev, Cernișevski, Dostoievski)*. Totul e un joc livresc.

3. Intertext biblic și realitate sovietică

Este multă religiozitate, asociată cu multă delicatețe și puritate, în romanele *Școală pentru proști* și *Moscova-Petușki*. Atât Sașa Sokolov, cât și Venedikt Erofeev construiesc două personaje care ilustrează arhetipul nebunului pentru Hristos – acel *iurodivii* pe care îl aduce în literatură și Dostoievski. Prințul Mișkin, băutorul metafizic Venicika Erofeev și copilul cu deficiențe intelectuale⁸ aparțin aceleiași familii spirituale de personaje, al căror prototip este Iisus Hristos.

La Erofeev, beția este nebunie pentru Hristos. „Ce să mai beau în numele Tău?” – se întreabă el, plasând această acțiune în categoria manifestărilor evlavioase. Monologul lui Venicika, adresat lui Dumnezeu, e adeseori patetic: „uită-te și Tu, Doamne, după ce tânjește sufletul meu”, o spovedanie tulburătoare, care vorbește despre singurătatea și inadaptarea băutorului metafizic. „Esențial nu este ce ai băut, ci unde și cu cine” – spune Bitov în *Casa Pușkin*. Pentru Venicika, dimpotrivă, esențial este ce a băut și în ce succesiune, iar lista e lungă: votcă, vinuri și cocteiluri originale, inventate de el. Denumirile lor sunt extrem de relevante pentru modul în care intertextul biblic este grefat pe realitatea sovietică. Rezonanțele biblice („Steaua Bethleemului”, „Balsamul Canaanului”, „Șuvoaiele Iordanului”) și cele comuniste sovietice („Lacrima comsomolistei”) coexistă.

Motivul nebuniei pentru Hristos se corelează cu motivul călătoriei. Personajul lui Erofeev călătorește cu trenul spre Petușki, o mică localitate, unde îl așteaptă iubita și copilul. Textele-sursă aparțin lui Gogol (*Suflete moarte*, de la care Erofeev preia și genul – poem în proză) și lui Radișcev (*Călătorie de la Petersburg la Moscova*⁹, lucrare generică, de fapt, pentru acest tip de scrieri, specifice sentimentalismului de secol XVIII). Tot după modelul lui Radișcev, capitolele au drept titluri denumirile stațiilor în care oprește trenul.

Personajul lui Sokolov nu călătorește, dimpotrivă, este captiv într-o instituție (alternativ, școala specială și spitalul psihiatric) care limitează orice libertate. Îi rămâne, în schimb, libertatea de a construi o lume dintr-un flux nesfârșit de impresii, trăiri și asocieri, întrerupte în final doar pentru că „autorului i s-a terminat hârtia”. Acest flux al conștiinței, de un puternic lirism, este semn al influenței lui Joyce (pentru Sokolov, cel mai important scriitor), iar fraza lui Sokolov, cu dimensiunile și ritmul ei, amintește frapant de fraza lui Joyce. Până la un punct, este o rescriere a primei părți din romanul lui Faulkner *Zgomotul și furia*. Ca și personajul scriitorului

⁸ În cultura rusă, condiția de *iurodivii* este desemnată și prin cuvintele *durak* („prost”) și *blajennii* („naiv”, „sărac cu duhul”).

⁹ Nu întotdeauna textul-sursă este superior textului derivat. Cel mai adesea, rescrierea este mult îmbogățită semantic.

american, elevul din *Școala* lui Sokolov suferă de tulburări psihice (dedublare a personalității, receptare neliniară a timpului, memorie selectivă), dar este extrem de receptiv în fața diversității lumii.

Contururile realității obișnuite se estompează, iar în locul ei apare alta, în care timpul se scurge în diverse direcții, granița dintre viață și moarte se șterge, râul Lethe poate fi trecut în ambele direcții, iar moartea nu e definitivă. Ca și romanele lui Nabokov, cartea lui Sokolov este exemplară pentru fenomenul de *ostranenie*. Se conturează o lume cu granițe imprecise, mai degrabă un început de lume paradisiacă, organizată de conștiința copilului – primul om, cel care dă nume lumii.

Paradisul este construit frază cu frază în romanul lui Sokolov. Pentru Venicika, paradisul se află la 120 de kilometri de Moscova: „Petușki¹⁰ este locul în care păsările nu tac nici ziua, nici noaptea, unde iasomia nu se scutură nici iarna, nici vara. Păcatul originar – poate că va fi existat – nu împovărează acolo pe nimeni. Acolo chiar și cei care nu se trezesc cu săptămânile au privirea adâncă și senină” (Erofeev, 2004: 35). În altă parte, imaginea raiului este reluată și completată cu aluzia la prezența iubitei-Sulamita (rescrierea vizează, așadar, și elemente din *Cântarea Cântărilor*), însă totul se întoarce la 180 de grade, într-un mod extrem de ingenios, odată cu trecerea la un nou capitol, deoarece este introdus un personaj absolut neașteptat. Asemenea artificii amintesc de Daniil Harms, un precursor al postmodernismului rus:

Acolo cântecul păsărilor nu încetează nici noaptea, nici ziua, acolo nici iarna, nici vara nu se scutură iasomia – și ce-i acolo, în iasomie? Cine-i acolo, înveșmântat în purpură și în răsucit, cine și-a plecat genele și miroase crinii?...

Și eu zâmbesc ca un idiot și dau la o parte tufele de iasomie...

Orehovo-Zuevo-Krutoe

...iar din tufele de iasomie iese, umflat de somn, Tihonov. (105)

În linii mari, poemul lui Erofeev este o rescriere a Bibliei¹¹, redescoperită în contextul propagandei ateiste sovietice și reinterpretată, cu o nouă sensibilitate. Intertextul biblic este absorbit și resemantizat. Citatele sunt distorsionate, plasate în contexte care ar putea fi blasfematoare dacă nu ar fi salvate de inocența și delicatețea personajului. Cuvintele lui Hristos „Scoală-te, ia-ți patul tău și umblă”, ce marchează o vindecare miraculoasă, devin: „Scoală-te și du-te... să te îmbeși ca porcul”. Și în romanul lui Sokolov apare citatul biblic, inserat în monolog și adus în prozaica realitate sovietică: „Bateți și vi se va deschide” (2011: 35) îi răspunde administratorului copilul, întrebat ce ar trebui să facă pentru a putea intra în locuința vecinei, ca să verifice robinetul defect. În altă parte, citatul biblic este plasat într-o enumerație care surprinde acțiuni demiurgice. Transcriu fragmentul, chiar dacă e destul de amplu, și pentru sonoritatea specială a frazei sokoloviene:

Temă pentru acasă – descrie maxilarul unui crocodil, limba unui colibri, clopotnița mănăstirii Novodevicie, descrie trunchiul unui mălin, o meandă a râului Lethe, coada oricărui câine din satul de vile, o noapte de dragoste, fata morgana de deasupra asfaltului fierbinte, o amiază senină la Beriozovo, fața unui fluieră-vânt, colibele iadului, compară o colonie de termite cu

¹⁰ Nu întâmplător, această localitate este centru raional – *raițentr* (rus.) – rai și centru al lumii.

¹¹ Detalii anecdotice, dar relevante în această discuție: despre Venedikt Erofeev se spune că știa Biblia pe de rost și că putea să bea oricât de mult fără să ajungă într-o stare de beție extremă.

un furnicar de pădure, soarta tristă a frunzelor cu serenada unui gondolier venețian, transformă o cicadă într-un fluture, transformă ploaia în grindină, ziua în noapte, pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi, transformă o vocală într-o fricativă, preîntâmpină un accident de tren al cărui mecanic doarme... (25-26)

Însă cel mai spectaculos context pentru citatul biblic este episodul în care Venicika se transformă într-o Șeherezadă care trebuie să-și salveze călătoria, să scape de amenințarea că va fi dat jos din tren. Nimeni dintre navetiștii pe ruta Moscova-Petușki nu cumpără bilet – poate doar cei care sunt prea amețiți de băutură, ceea ce atrage dezaprobarea tuturor, inclusiv sau mai ales a controlorilor. Plata călătoriei se face cu băutură și, cum lui Venicika de obicei nu îi rămâne nimic, găsește o variantă originală și foarte eficientă: îi spune câte o poveste din istoria lumii. Controlorul este interesat de o istorie erotică a lumii, ceea ce îi permite povestitorului să dozeze, cu o mare virtuozitate, informațiile și detaliile poveștilor, să contrazică așteptările ascultătorilor și să amâne cât mai mult deznodământul erotic. În rama intertextului din *O mie și una de nopți* sunt inserate elemente biblice și se obține un colaj de citate, corelate în manieră ludică:

Va fi o zi, „cea mai aleasă dintre zile”. În ziua aceea, Simeon cel sleit de puteri va spune, în sfârșit: „Azi îl slobozești pe robul Tău, Stăpâne...”. Iar arhanghelul Gavriil va spune: „Născătoare de Dumnezeu, bucură-te, binecuvântată între femei”. Și doctorul Faust va rosti: „Uite clipa. Lungește-te și oprește-te!” Și toți cei care au numele înscrise în cartea vieții vor începe să cânte: „Isaia, dăntuiește!”. Și Diogene își va stinge felinarul. Și va fi bunătațe și frumusețe și totul va fi bine, și toți vor fi buni și, în afară de bunătațe și frumusețe, nimic nu va mai fi și se vor împreuna în sărut...

– Se vor împreuna în sărut?... se bățâi Semionici, care-și pierduse răbdarea.

– Și se vor împreuna în sărut călăul și victima; și răutatea, și cugetul, și socoteala vor părăsi inimile, iar femeia...

– Femeia! fremătă Semionici. Ce-i? Ce-i cu femeia?!

– Și femeia Orientului își va arunca de pe ea feregeaua! Își va arunca definitiv de pe ea feregeaua împilata femeie a Orientului! Și se va culca...

– Se va culca?!

– Da! Și se va culca lupul alături de miel... (Erofeev, 2004: 102)

Pe parcursul unei zile, personajul lui Erofeev trece prin mai multe faze. Mahmureala de dimineață este resimțită drept moarte. Treptat, își revine din mahmureală – stare echivalentă cu învierea, greu de atins, o experiență mistică (o primă etapă este rezumată astfel: „sufeream și mă rugam”). Abia după aceasta începe viața – starea de beție, care duce în final spre un nou supliciu. Este un parcurs halucinatoriu, ciclic, marcat de frică, derută și disperare. Episodul ispitirii (aluzie parodică la cunoscuta scenă din *Frații Karamazov*) îl apropie și mai mult de prototip, subminând, în același timp, gravitatea momentului. Amestecul de solemn și parodic este perfect justificat prin statutul de *urodiviū*, în cazul căruia propovăduirea religioasă și morală este însoțită de o mare libertate ludică. Lucid și experimentat – „Acuși are să mă ispitească, râtanul parșiv!” (118) –, Venicika nu urmează sugestia de a sări din tren în timpul mersului, iar Satana dispare, „făcut de rușine”.

Rescrierile postmoderne reconfigurează scenarii narative și au întotdeauna o componentă hermeneutică, iar la întâlnirea dintre texte, se produce un surplus estetic și semantic. Reluând

episodul răstignirii lui Hristos, Venedikt Erofeev construiește paralelisme narative spectaculoase. Simultan biblic și kafkian, finalul tragic al romanului comunică o durere sfâșietoare, fizică și sufletească deopotrivă. Ostilitatea celor patru agresori (nu întâmplător patru, dacă ne amintim *Apocalipsa*) nu mai este oprită de nimic, iar strigătul „Eli, Eli, lama sabachtani?” rămâne fără răspuns.

În romanul lui Sokolov, episodul răstignirii este rescris în capitoul „Testamentul”, sub forma unei povestiri pentru elevii școlii speciale. „Dulgherul din pustiu” e titlul povestirii pe care o spune învățătorul Pavel (Saul) Petrovici: obligat să-și construiască singur crucea, dulgherul este urcat pe cruce, își bate singur cuiele și moare. Dar învățătorul care se abate de la programă este spionat; la geamul clasei, pe scara de incendiu, se zărește din când în când o umbră care îi sperie pe copii; aceștia îl avertizează prin strigăte mute, rămase doar în conștiința lor. „De ce oare nu vă uitați pe geam, învățătorule, de ce?” și „Vai ție, Saul!” au puternice rezonanțe biblice. Atât moartea pe cruce a „învățătorului”, cât și moartea lui Saul sunt coduri culturale perfect adaptate aici: învățătorul Pavel Petrovici va fi dat afară „la cerere”, după ce a riscat aducând în fața elevilor un conținut didactic nepermis în școala sovietică.

BIBLIOGRAFIE:

BITOV, Andrei (1997). *Casa Pușkin*. Traducere de Natalia STĂNESCU. Prefață de Lucian RAICU. București: Univers.

EROFEEV, Venedikt (2004). *Moscova – Petușki*. Traducere din rusă, note și postfață de Emil IORDACHE. Chișinău: Cartier.

HUTCHEON, Linda (1997). *Politica postmodernismului*. Traducere de Mircea DEAC. București: Univers.

HUTCHEON, Linda (2002). *Poetica postmodernismului*. Traducere de Dan POPESCU. București: Univers.

SOKOLOV, Sașa (2011). *Școală pentru proști*. Traducere de Antoaneta OLTEANU. București: ALLFA.

MORARU, Christian (2001). *Rewriting. Postmodern Narrative and Cultural Critique in the Age of Cloning*. New York: State University.

БИТОВ, Андрей (2013). *Пушкинский дом*. Москва: АСТ.

ЕРОФЕЕВ, Венедикт (2014). *Москва-Петушки. Записки психопата*. Москва: АСТ.

СОКОЛОВ, Саша (2018). *Школа для дураков*. Москва: Азбука.

ЛИПОВЕЦКИЙ, М. Н. (1997). *Русский постмодернизм (Очерки исторической поэтики)*. Екатеринбург: Уральский государственный педагогический университет.

ЕПШТЕЙН, Михаил (2005). *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа.

СКОРОПАНОВА, И. С. (2001). *Русская постмодернистская литература*. Москва: Наука.