

DESPRE POSTMODERNISMUL RUS. *SINE IRA ET STUDIO*

Virgil Șoptereanu

Poate că ar trebui să încep cu motivarea titlului de mai sus, a cărui formulare ține să precizeze că autorul nu intenționează să adopte acel ton pătimaș întâlnit, pe alocuri, în unele din prefetele sau postfetele la traducerile postmoderniștilor ruși, la noi, și nici să se implice în disputele ideologice ce se duc astăzi în Rusia între partizanii postmodernismului și critica tradiționalistă. Simptomatic, în această privință, este ceea ce scria, de curând, un ziar moscovit, din relatările căruia reieșea că e imposibil ca un scriitor de orientare postmodernă să primească Premiul „Șolohov” sau „Fiii credincioși ai Rusiei”, așa cum este exclus și ca un „scriitor-patriot” să devină laureat al Premiului Booker. De aceea ne-am propus să investigăm acest fenomen cultural contemporan dintr-o perspectivă mai detașată, obiectivă, pe cât posibil, expunând propriul nostru punct de vedere.

*

Primele tendințe postmoderniste în literatura rusă au început să apară prin anii '70-'80 ai secolului precedent, când au fost scrise lucrări mai puțin obișnuite, șocante pentru cititorul de atunci, precum *Plimbările cu Pușkin* de Abram Terț, romanul *Moscova-Petușki* al lui Venedikt Erofeev, *Școala pentru proști* de Sașa Sokolov, prozele scurte ale lui Viktor Erofeev, povestirile Tatiane Tolstaia ș.a., mai întâi în *underground*, iar apoi, după prăbușirea regimului sovietic și „dispariția în nirvana” a URSS, această literatură s-a constituit într-un flux de nestăvilit.

O dată cu sfârșitul Galaxiei Gutenberg și cu schimbarea paradigmei culturale, postmoderniștii ruși și-au stabilit propria ierarhie pe scara lui Iacov, în vârful căreia a fost așezată triada Viktor Erofeev, Vladimir Sorokin și Dmitri Prigov. De dragul obiectivității trebuie notat însă că, în timp ce susținătorii mișcării literare postmoderniste îi consideră pe acești trei reprezentanți ai fenomenului „genii în viață”, deschițători de „căi cu adevărat libere în literatură”¹, cei cu vederi opuse, denumiți „naționaliști-conservatori”, îi plasează în fruntea „plutonului de execuție” a „spiritualității ruse”, în luptă cu care autorii acestei triade radicale „au îmbătrânit și încărunit, suferind cumplit”².

Cu timpul, triada s-a metamorfozat într-o „constelație”, în configurația căreia a intrat o serie de scriitori, precum Viktor Pelevin, Boris Akunin, Tatiana Tolstaia, Vladimir Makanin, Ludmila Petrușevskaia ș.a., un adevărat corpus de modele credibile pentru postmodernismul literar rusesc³.

Cât privește cauzele ce au dus la afirmarea rapidă a postmodernismului în Rusia, ele au fost punctate cu claritatea și precizia ce-l caracterizează pe prozatorul, eseistul și criticul Viktor Erofeev, unul dintre liderii recunoscuți ai curentului: în vacuumul format în literatura post-sovietică, realismul, descumpănit, a ocupat o poziție de expectativă, în timp ce noua literatură, străină de orice complexe, a preluat inițiativa, aducând cu sine ideea de emancipare și o conștiință nouă, modernă, deschisă către pluralism, înțeles ca o renunțare la închistarea națională, taxată drept provincialism⁴.

Or, pentru a renunța la „închistarea națională” și înlocuirea ei cu „o conștiință nouă, modernă”, postmoderniștii ruși n-au fost nevoiți să

¹ *Русский язык и литература в современном диалоге. VIII Международный конгресс МАПРЯЛ. Тезисы докладов*, Regensburg, 1994, p.73-74.

² P. Basinski, *Теодор Достоевски*, «Литературная газета», 20-26 iulie 2005, nr. 29, p.6.

³ Acestor fenomene postmoderne le-au fost consacrate în Rusia studii și cercetări monografice, dintre care menționăm monografia Irinei Stepanovna Skoropanova, *Русская постмодернистская литература*, ediția a treia, revăzută și adăugită, Ed. „Flinta”, „Nauka”, Moscova, 2001, iar în țara noastră – capitolul *Postmodernismul* din cartea Antoanetei Olteanu, *Literatura rusă contemporană. Direcții de evoluție a prozei*, Editura Paideia, București, 2005.

⁴ *Когда культура растерялась, или Стиральный порошок истории. Беседа с Виктором Ерофеевым*, «Столица», 1991, nr.26, p.36.

treacă – spre deosebire de confracții lor occidentali – prin „durerile facerii”, prin momente de reflexie autocritică, discuții *pro et contra*, preluând de-a gata „regulile” jocului, așa cum au fost ele elaborate în tezele teoreticienilor postmodernismului occidental: Jacques Derrida, Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard, Michel Foucault, Roland Barthes, Ihab Hassan, Jorge Luis Borges, Umberto Eco ș.a.

Legile prozei artistice postmoderne presupun și asimilarea ipotezelor lui S. Freud și C.G. Jung, care, pentru postmoderniștii ruși, s-au constituit într-o „copilărie regăsită” (Ch. Baudelaire). Modelele intelectuale ale precursorilor și teoreticienilor postmodernismului se îmbină astfel cu introspecțiile din psihanaliza freudiană și teoria jungiană a arhetipurilor, conferind scrierilor literare o mai mare respectabilitate științifică și devenind un imbold intelectual și imaginativ în vederea modernizării literaturii ruse.

Din punctul de vedere al teoreticienilor ruși, cheazășia trăinicieii artei postmoderne constă în „ieșirea (acesteia) la nivelul existențialului”¹, înțelegând prin aceasta „întâlnirea” (M. Eliade) cu arhetipurile venite din adâncul inconștientului individual sau colectiv. Recunoașterea că subiectul este un conglomerat de tendințe conștiente și inconștiente face ca scriitorul postmodern să se debaraseze de haina maximalistă a imperativelor categorice ale lui Kant. Indiferent de temă, în scrierile autorilor postmoderniști (V. Pelevin, Vl. Makanin ș.a.), forța htonică și întunecată a subconștientului reduce la zero rațiunea. Trecerea de la S. Freud la C.G. Jung, de la psihologia individuală la psihologia colectivă² se soldează cu înlocuirea culturii tradiționale, „individualiste”, figurative, întoarsă cu fața către conștiința fiecărui individ, cu o artă „rece”, acționând direct și nemijlocit asupra subconștientului colectiv. Este una din temele importante tratate de V. Pelevin în romanul său *Generation II*, scris în 1999³.

Și dacă, odinioară, T. Vianu și G. Călinescu purtau discuții pe marginea statutului normativ sau nenormativ al esteticii, astăzi critica și arta postmodernă pun capăt, parcă, unor asemenea dispute, tiparele pe care și le-au croit ele trebuind să fie aplicate de toți aspiranții la un loc în breasla postmoderniștilor.

¹ I.S. Skoropanova, *op.cit.*, p.216.

² E.M. Meletinski, *Поэтика мифа*, Moscova, 1976, p.156.

³ Vezi Viktor Pelevin, *Generation II*, Vagrius, Moscova, 2002.

Fiecare exponent al mișcării postmoderniste a ținut să-și ocupe propria sa „nișă” în cultura rusă, aflată sub interdicție în timpul regimului sovietic.

Astfel, Viktor Erofeev (ca și Vl. Sorokin), un postmodernist prin vocație, având o structură nihilistă și o incisivitate în măsură să susțină frontul breslei, își orientează scrierile după acel model postmodernist al cărui precursor a fost Marchizul de Sade. El încearcă să recupereze pentru literatura rusă „mitul pansexual” freudian, trecut însă prin prisma „teoriei productive” a postfreudistului Gilles Deleuze. Romanul său, *Frumoasa rusoaică*¹, scris în anii 1980-1982, publicat în 1990 și devenit un bestseller, tradus în peste 25 de limbi, s-a constituit într-o dezinhibare totală a sexualității, cu ingredientele ei lexicale vulgare. Este un mesaj neechivoc, adresat, la data aceea, societății sovietice, ce ar putea fi concentrat în următoarea sintagmă erofeeviană: „Ați transformat actul sexual în rușine și înjosire totală”². În *Frumoasa rusoaică* ni se relatează povestea unei femei tinere, „un geniu al iubirii”, reconstituită, ca într-un joc de puzzle, schizoid, fragmentar și haotic, în genul unui flux al conștiinței. Din relațiile ei cu bărbații este izgonită comuniunea spirituală, care era obligatorie în „filosofia rusă a iubirii”. Căci protagonistă romanului trăiește după legile naturale, neîngrădite, „viața corpului” fiind pentru ea „o realitate mai mare decât viața conștiinței” (D.H. Lawrence). Iar înstrăinarea trupului de spirit are drept consecință, în cazul de față, identificarea personajului cu „mașina de dorințe” a lui Deleuze.

V. Pelevin se revendică în romanul *Ceapaev și Pustota*, scris în 1995, din budism, la care recurge pentru a-l pune pe cititor față în față cu ideea referitoare la incognoscibilitatea existenței umane, la imposibilitatea de a înțelege „natura forțelor care guvernează viața”³. Lumea din romanul pelevinian devine *Theatrum Mundi* (menționăm doar că teatralizarea, carnavalescul fac parte din tabelul de clasificare a trăsăturilor poeticii postmoderniste a lui Ihab Hassan), în care personajele acceptă „să joace un joc demențial” (Pelevin, *Ceapaev...*, p.35), punându-și fiecare câte o mască,

¹ Viktor Erofeev, *Русская красавица. Роман...*, Ed. „Molodaia gvardia”, Moscova, 1994.

² Viktor Erofeev, *Cinci fluvii ale vieții. Roman-fluviu*, traducere de Mihail Vakulovski, postfață de Ion Bogdan Lefter, Ed. Paralela 45, Pitești, 2004, p.36.

³ Viktor Pelevin, *Чапаяв и Пустота*, Vagrius, Moscova, 1998, p.38.

astfel încât numele lor se transformă (în conformitate cu „sociologia rolului”) într-o „etichetă inutilă”¹. „Totul seamănă cu o mascaradă” (Pelevin, p.44), de aceea n-are importanță în ce „tabără te afli” (p.102); oricum, lumea îți va provoca „lacrimi de ură neputincioasă” (p.119).

La baza antiutopiei Tatiane Tolstaia din romanul *Zâtul*, scris între anii 1986-2000², recent apărut și în limba română³, se află scenariul apocaliptic al „sfârșitului istoriei”, inspirat din „eșafodajul” marelui constructor argentinian, Jorge Luis Borges. Or, din lecția borgesiană Tatiana Tolstaia a reținut tema Literaturii și a Cărții, pe care o tratează în registrul postmoderniștilor ruși.

Romanul lui Boris Akunin, *Amanta morții* (*Liubovnița smerti*, 2001), ne sugerează ruptura ineluctabilă dintre începutul secolului al XX-lea și era postmodernă, cele două epoci prezentându-se ca două paradigme cultural-istorice radical discontinue, în spiritul teoriei lui Michel Foucault.

Vladimir Makanin, un experimentat mânuitor al condeiului, merge pe siajul moderniștilor de la începutul secolului precedent, reînviind în romanul său, *Underground sau Un erou al timpului nostru*⁴, tradus și la noi în urmă cu doi ani⁵, teoria amoralității lui Fr. Nietzsche. Autorul romanului acordă eroului său dreptul de a trece peste „prea omenescul” din el, peste glasul conștiinței, atunci când ucide. Și asta o face în numele demnității și independenței eului individual. O atare raliere la gândirea filosofului german nu este o simplă coincidență, căci la originea discursului postmodernist se află tezele lui Nietzsche. Naratorul-autor filosofează asupra ușurinței cu care omul din „timpul nostru” „trece peste linia de demarcație” dintre bine și rău, fiind, cum se spune în roman, la „per tu” cu linia respectivă.

De altminteri, în aceiași termeni tratează această „linie de demarcație” și personajul altor postmoderniști, renunțând la aprecierile de

¹ V. Molceanov, *Коррозия вечной метафоры (о «ролевых» концепциях в западном литературоведении и культурологии)*, «Вопросы литературы», 1977, nr.4, p.140-149.

² Tatiana Tolstaia, *Кысь. Роман*, reeditare, Podkova, Moscova, 2003.

³ Tatiana Tolstaia, *Zâtul*, traducere din limba rusă de Luana Schidu, Editura Curtea-veche, București, 2006.

⁴ Vladimir Makanin, *Underground, или герой нашего времени*, Moscova, 1998. În 1993 romanul a fost distins cu Premiul „Pușkin”.

⁵ Vladimir Makanin, *Underground, sau un erou al timpului nostru. Roman*, traducere din limba rusă și note de Emil Iordache, Editura Polirom, Iași, 2004.

ordin etic. Drumul acestor personaje este presărat, de regulă, cu suferințe și greutate, însă – la antipodul literaturii clasice – autorul postmodernist nu intenționează să provoace în cititor compasiune față de eroii săi. El urmărește suferințele lor cu detașarea și răceala omului de știință, fără a fi bântuit de vreo emoție. Sentimentele de milă și compasiune, părți integrante ale „marilor povești” din cultura rusă, sunt supuse la scriitorii din studiul de față unor demistificări constante.

Disocierea autorului de frământările propriului personaj, ca și renunțarea la rolul său de demiurg, de posesor al ultimului adevăr, au condus la autoexcluderea sa din text, la „moartea autorului” și la încredințarea funcției auctoriale personajului-narator. La rândul său, ca ficțiune artistică, personajul este o creație a cuvântului, care, în spirit heideggerian, devine independent față de voința „autorului real”. Numai aparent, sunt de părere slujitorii artei postmoderne, noi manevrăm limba, în realitate, limba este cea care se oferă operării prin ea însăși, permițând cărții să se încarneze. Iar Viktor Erofeev se autoreferențiază în acest sens, afirmând că „un scriitor bun nu răspunde de conținutul cărților sale... Orice carte – continuă autorul celor *Cinci fluvii ale vieții* – se judecă după cum stăpânești cuvintele”, cărora se predă autorul, „permițând” cuvântului „să triumfe asupra lui” (Erofeev, *Cinci fluvii...*, p.86).

Ca un specific al prozei postmoderne, am remarca faptul că „autorul real”, adânc implicat în viața social-politică a Rusiei, nu rezistă până la capăt în ipostaza de instanță narativă absorbită în text, găsind prilejul de a-și scoate, din când în când, capul peste umărul agentului naratorial.

Astfel, firul narativ din romanul *Zâtul* de Tatiana Tolstaia se despică în două direcții neintersectabile: paralel cu lumea anostă, lipsită de poezie, a personajelor, coexistă un nivel auctorial cu propriul său mesaj, adresat cititorului-„complice”, care este gata, cum ar spune Umberto Eco, să facă jocul autorului.

Iar la alți scriitori, precum Makanin, Pelevin, Viktor Erofeev, „autorul real”, „cel mai liber om” (Viktor Erofeev), găsindu-și un antidot împotriva dizolvării eului în mulțime, se ridică, brusc, deasupra masei inerte a rataților care își trăiesc realitatea ca pe un disconfort moral, pentru a-și proclama „victoria deplină și definitivă asupra vieții” (Pelevin, *Generation...*, p.270).

Chestiunea e că întrebarea nietzscheană-spengleriană de a fi obiectul sau subiectul istoriei și-a găsit rezolvare la acești scriitori în favoarea celei de-a doua alternative. Căci „autorului real” îi convine postura omului de elită – un sui-generis *Übermensch* al lui Nietzsche sau „un nou Cezar” al lui Spengler, pentru care, cum scria autorul operei *Declinul Occidentului*, este caracteristic, ca pentru „toți oamenii mari de acțiune”, disprețul pentru mase. Și dacă la Vl. Măcanin acest „scepticism cezarian” (Oswald Spengler) iese la suprafață în anumite momente, la Viktor Erofeev sau la Tatiana Tolstaia reprezintă însuși spiritul scrierii lor.

În afară de aceasta, trebuie avut în vedere că în secolul al XXI-lea mult comentata „calitate a textului”, a textului „de sine stătător”, de care este legată ideea „morții autorului”, își pierde valabilitatea, căpătând, în schimb, o mai mare relevanță imaginea personalității autorului.

Din cele relatate mai sus se poate concluziona că, în ciuda diversificării proiectelor narative, a tehnicii stilistice și a rezultatelor estetice, ireductibile la un numitor comun, există unele principii care îi unesc pe exponenții postmodernismului într-o confrăție, atât sub aspectul poeticii (ale cărei trăsături au fost sistematizate încă în lucrările lui Ihab Hassan), cât și sub cel al viziunii lor asupra lumii, care trădează *Zeitgeist*-ul, starea de spirit a epocii postmoderne, ca urmare a „schimbării unghiului de percepție” „pe frontul Armageddonului”¹.

Or, una din urmările „schimbării unghiului de percepție” în epoca postmodernă este revizuirea tuturor valorilor, renunțarea la punctele de vedere absolute și orientarea culturii europene în direcția relativismului. Este vorba de un relativism axiologic generalizat, când binele și răul, vechiul și noul, frumosul și urâtul, prin relativizare, sunt golite de sens, iar judecățile tradiționale sunt clătinate.

Revelatoare, în acest sens, este replica unui critic rus la cuvintele Ludmillei Petrușevskaia, care, în anii când scrierile ei nu se publicau, ironiza, spunând că nu s-a gândit niciodată că va deveni mai „periculoasă” decât A. Soljenițan. Lucru explicabil, răspundea criticul, de vreme ce autorul GULAG-ului a ținut tot timpul să reabiliteze binele și dreptatea, pe când Ludmila Petrușevskaia este interesată de interpenetrația binelui și

¹ Ileana Mălăncioiu, *Lecturi paralele*, „România literară”, nr. 47, 30 noiembrie – 6 decembrie 2005, p.18.

răului, de legăturile lor genetice, ceea ce se constituie, în ultimă instanță, într-o „calomnie ontologică” la adresa omului¹.

Epoca postmodernă este proclamată epoca „morții Omului”. Chipul omului, anunța „filosoful morții Omului”, Michel Foucault, va fi șters „asemenea unui chip desenat pe nisip la marginea mării”². Iar în producțiile scriitorilor postmoderniști pot fi sesizate ilustrări ale acestei idei, pliate pe realitățile din țara lor, deasupra căreia se înalță „autorul real”, în postura de supraviețuitor, cântându-i, cu acest prilej, „prohodul vesel”.

Din erodarea credinței în „Marile Povești”, totalizatoare și unificatoare, din pierderea sistemului de valori absolute, consemnate în cartea lui J.-F. Lyotard, *Condiția postmodernă* (1979), tradusă și la noi³, decurge deconstructivismul, teoretizat în filosofia poststructuralistă a lui J. Derrida, acest concept devenind piatra unghiulară a poeziei postmoderniștilor ruși.

Într-unul din articolele sale din seria *Scrisori din Paris*, Lucian Raicu amintește de atitudinea lui André Malraux față de cuvintele mari. Din cauza abuzului „catastrofal, iresponsabil” al celor ce foloseau aceste cuvinte, „lumea de astăzi refuză cuvintele mari”. „Cu atât mai rău pentru ea”, considera scriitorul și filosoful francez, dovadă, în acest sens, fiind „posomorâta ambianță născută din suspiciunea față de ele”. Pentru că există și cuvinte „ce încorporează valorile fără de care viața nu prea merită osteneala de a fi trăită”⁴.

Revenind la cultura rusă de astăzi, observăm că în atmosfera escatologică, prevestitoare a „sfârșitului artei”, când totul parcă s-a spus, iar originalitatea textului se consideră a fi direct proporțională cu gradul de libertate a combinării elementelor eterogene moștenite, „noile căutări”, luând forma unor exerciții de *mise en abyme*, de tip distructiv, se pot solda cu kitsch-uri, în genul fantasmelor maladive din *Fantezie după piesa lui*

¹ Oleg Dark, *Мир может быть любой. Размышления о «новой» прозе*, «Дружба народов», 1990, nr.6, p.230, 235.

² Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile. O arheologie a științelor umane*, traducere de Bogdan Ghiu și Mircea Vasilescu, Ed. Univers, București, 1996, p.415.

³ J.-F. Lyotard, *Condiția postmodernă. Raport asupra cunoașterii*, traducere și postfață de Ciprian Mihali, Ed. Babel, București, 1993.

⁴ Lucian Raicu, *Scrisori din Paris. Malraux la Panthéon*, „România literară”, nr.17, 28 aprilie 2006, p.9.

A.P. Cehov „Trei surori”, scrisă de un oarecare V. Merejko și transmisă pe micul ecran și la noi.

S-a încetățenit părerea că, prin scrierile lor, autori precum Viktor Erofeev administrează concetățenilor „o terapie de șoc”, un posibil indiciu, cum se spune în postfața la traducerea românească a romanului erofeevian *Enciclopedia sufletului rus* (2000), ca scriitorul să fie „un umanist disimulat”¹. Puțin fondat, ținând seama de faptul că Erofeev însuși susținea că umanist poate fi numai acela care propune „o alternativă serioasă viciului”², intenție străină literaturii ce a cules „un întreg buchet de *fleurs du mal*”³. Pe lângă aceasta, trebuie ținut seama de faptul că postmodernismul neagă, în genere, caracterul didactic al literaturii, al cărei rol „moralizator” este o țintă predilectă de atacuri din partea reprezentanților acestui curent literar.

După cele spuse, faptul că personajul din scrierile postmoderniștilor ruși renunță la propriul trecut, la amintiri și memorie, de unde și vidarea personalității lui, nu ni se pare ca ceva alogic sau neobișnuit. Eurile din trecut i se înfățișează personajului lui V. Pelevin ca o „bandă întunecată de euri false, care de atâția ani îi ruinează sufletul” și de care ar vrea „să se despartă” (Pelevin, *Сеараев...*, p.43).

Considerând că literatura, cultura în genere, de până la ei, „s-a transformat într-un stârv”, postmoderniștii recunosc că propria lor existență este îndatorată „parazitării pe formele unei culturi perimate”⁴. Estetica postmodernă, negând obiectivitatea înfățișării numai în formele vieții, acordă cititorului dreptul de a folosi la discreție ceea ce a fost acumulat de cultura anterioară. Pentru un Viktor Erofeev, prozele scurte s-au constituit într-o modalitate de confirmare a dispariției stilului individual, care este înlocuit cu un amalgam de elemente stilistice. Iar în protagonistul din

¹ Viktor Erofeev, *Enciclopedia sufletului rus. Roman-enciclopedie*, traducere, note și postfață de Iulian Ciocan, postfață de Ion Bogdan Lefter, Ed. Paralela 45, București, 2003, p.247.

² Viktor Erofeev, *Метаморфоза одной литературной репутации. Маркиз де Сад. Садизм и XX век*, «Вопросы литературы», 1973, nr.6, p.167.

³ Această problemă este tratată mai amănunțit și pentru prima dată în rusistica românească în cartea Antoanetei Olteanu citată în nota 3, respectiv în capitolul *Postmodernismul*, p.174, 179.

⁴ Skoropanova, *op.cit.*, p.215.

romanul *Underground* al lui V. Makanin poate fi recunoscut, într-un fel de anamneză, cel de-al doilea strat de codificare ce îi dezvăluie proveniența livrescă, consemnată de tradiția filosofico-literară rusă sub denumirea de „un erou al timpului nostru”.

Mimetismului literaturii din ciclul aristotelic, al cărei cititor, știind că are de-a face cu opere artistice, așteaptă ca ea să fie doar o iluzie cât mai verosimilă, îi este opus antimimetismul literaturii antiaristotelice, post-moderne, scopul căreia nu mai este redarea vieții prin artă. Referentul nu mai este realitatea, ci, cum scria Mircea Cărtărescu, „o foarte sofisticată invenție”¹. Textele scriitorilor la care ne-am referit în demersul nostru sunt subsumabile unui atare tipar conceptual. Dacă Vl. Makanin vorbește atât în numele experienței personale, cât și al celei livești, lumea fantastică de după cataclismul nuclear din *Zâtul* Tatiane Tolstaia este rodul exclusiv al închipuirii autoarei. Iar „cea de-a doua realitate” din *Ceapaev și Pustota* de V. Pelevin devine propriul său referent, suficient sieși, în care un rol determinant îi revine simulacrului. Neavând nici o tangență cu prototipul real, Ceapaev, din acest roman, este menit – conform „logicii simulacrului” a lui J. Baudrillard – „să distrugă” conținutul istoriei și al memoriei colective”².

Și totuși, acest model introvertit nu poate exista fără aluzii la problemele vieții reale. Combinația, destul de sofisticată, de ficțiune și realitate, este caracteristică tuturor exponenților breslei postmoderniste, din al căror crez estetic nu lipsește obligativitatea de a face o „istorie” proprie – credibilă în ochii cititorului. Iar în mai sus-menționatul roman al lui Pelevin găsim reflecții autoreferențiale, la modul postmodern, asupra pătrunderii realului în interiorul povestirii fantasmagorice, drept care ficțiunea rămâne impregnată de iluzia verosimilitudinii. Or, acest lucru este posibil – ni se spune în roman – grație înzestrării povestirii „cu o asemenea cantitate de detalii reale, încât, chiar și pentru o clipă, te vor face să crezi în ea” (*Ceapaev...*, p.114), iar „cel mai alambicat coșmar” poate fi transformat „într-un analog al rutinei de zi cu zi” (p.41).

¹ Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, postfață de Paul Cornea, Humanitas, București, 1999, p.100.

² Skoropanova, *op.cit.*, p.31.

Detaliului concret, „cunoscut”, îi revine rolul de procedeu de receptare, necesar scriitorului postmodernist pentru a da credibilitate intervențiilor sale „postapocaliptice” în viața publică.

Folosirea codurilor literare precedente, a imagisticii, a diverselor motive și procedee sau a canoanelor comportamentale devine adeseori pentru scriitorii care fac obiectul studiului de față un mod de autoexprimare parodico-ironic.

Un exemplu elocvent în acest sens este modul de folosire în antiutopia menționată a Tatiane Tolstaia a experienței celui ce a scris romanul *Cevengur*, unde, din neadecvarea gândirii omului „natural” la gândirea modernă, ia naștere umorul platonovian, căruia i se pot aplica atributele ce definesc umorul ca „prim semnal al omeniei”, înlesnind comunicarea între oameni. La scriitoarea postmodernistă însă aceeași gândire prenoțională, primitivă, trădează natura grotesc-absurdă a personajului central, cu judecata lui alogică, aberantă. Iar tendințele protagonistului de a face rău, faptul că, treptat, se șterg granițele dintre el și animal completează portretul grotesc al acestui personaj, obiect al unui râs dur, răutăcios, fără urmă de compătimire din partea autoarei. A dorit sau nu, adevărul e însă că scriitoarea s-a întors în secolul al XIX-lea, când gândirea omului nedesprins încă de natură era categorisită drept „stupiditate primordială”, părere depășită – cum arăta M. Eliade – în secolul al XX-lea.

Acest râs lipsit de valențe eliberatoare, derivate, potrivit afirmației lui S. Freud, din eliberarea energiei pozitive, e caracteristic, în genere, pentru scriitorul postmodern.

Or, pentru aceasta, scriitorii postmodernismului au la dispoziție un mecanism cunoscut de mult, constând în „insolitarea estetică” a celor înfățișate și transformarea lor într-un obiect al unei „pure și dezinteresate contemplări”, din care lipsește, în spiritul doctrinei lui Kant, „implicarea morală” a autorului. Scriitorul, de data asta, în spirit nietzschean, elimină din textele sale „omenescul prea omenesc”.

Esența acestui mecanism, scria încă Aristotel, în *Poetica*, consistă în distanțarea obiectului înfățișat de realitatea empirică, distanțare care, neavând față de noi nici o pretenție de acțiune, ne oferă, în schimb, plăcerea de a participa la procesul de cunoaștere sau, cum se spune în limbajul de azi, la „jocul” liber de „recunoaștere”.

Totodată, cititorului i se propune să adopte poziția aceluiași observator-contemplator, dezinteresat de etică și morală, ceea ce i-ar neutraliza emoțiile negative și l-ar obișnui treptat cu tot ce îi prezintă producția literară. Tocmai pe o asemenea poziție a cititorului mizează Vladimir Sorokin, când susține că oamenii se vor obișnui cu scrierile sale, așa cum se obișnuiesc cu orice produs exotic.

Epistemologia indeterminării, punerea sub semnul îndoielii a intențiilor romancierului clasic de a cuprinde viața în totalitatea ei au dat naștere la o structură temporală discontinuă, al cărei rezultat a fost renunțarea la reprezentările liniare și la coerența epică. Proza postmodernă capătă un caracter fragmentar, un exemplu tipic în acest sens servind romanul *Amanta morții* al lui Boris Akunin. Textul e alcătuit din fragmente ce aparțin personajelor-naratoare, fiecare personaj având propria sa „voce” și propriul său stil de expunere. Renunță la desfășurarea acțiunii în succesiunea elementelor subiectului literar și autorul *Undeground*-ului, în timp ce structura romanescă a lui *Ceapaev și Pustota* ne sugerează „cerul trist al existenței” (*Ceapaev...*, p.111) din timpul ciclic, drept consecință a eliminării timpului liniar și istoric din poetica postmodernistă.

Aceeași epistemologie a indeterminării din decalogul postmodern prefigurează și caracterul deschis al finalului din operele scriitorilor la care ne-am oprit în momentul de față.

Afinitățile ideatice au condus la tratarea unor motive comune (cum ar fi, de exemplu, cel al spitalului clinic de psihiatrie, al statului la cozi sau chiar motivul „pătratului negru” al lui Malevici), precum și a unor teme asupra cărora apasă greutatea moștenirii culturale. Printre asemenea teme figurează și cea referitoare la rolul literaturii și al scriitorului în societate, în reprezentarea lui tradițională. Protagonistul romanului *Underground* al lui Vl. Makanin nu mai crede în adevărurile proclamate de literatură, de care este legată, după convingerea lui, „ideea nelibertății”, adică a dependenței scriitorului de putere: ademenit, el se comportă asemenea unui „câine credincios cu momeala în bot” (*Underground...*, p.212).

Idea că literatura rusă clasică, propagând absolutul, a educat o mentalitate totalitaristă, idee promovată, în speță, de Vl. Sorokin, își găsește întruchipare în personajul central din *Zâtul* Tatianei Tolstaia, pe care contactul cu literatura și cultura universală l-a mutilat atât fizic, cât și moral,

acesta neezitând să devină unealtă în mâinile sinistrului Sanitar șef pentru instaurarea unui nou tiran. Și pentru Ludmila Ulițkaia, autoarea nuvelei *Sonecika* (1993), apărută și în limba română¹, literatura este un drog ce duce la înțeșarea conștiinței și a lucidității celor rutinari, anchilozați în cotidianul cenușiu, neinițiați în lumea elitei culturale. Cu alte cuvinte, scriitorul postmodernist ar putea fi comparat cu portretul unui „reputat profesor” descris de Nathalie Sarraute, ce încerca „să-i golească” pe Proust și Rimbaud „de toată puterea și misterul lor”: „Surâzătorul domn demitizează marea literatură și, cum se zice, o videază – spre binele, spre liniștea noastră o clipă tulburată – de enigmatică ei energie, de misterul ei menit să-i descumpănească pe naivii admiratori”².

¹ Ludmila Ulițkaia, *Sonecika*, traducere de Gabriela Russo, Humanitas, București, 2004.

² Lucian Raicu, *Scrisoare din Paris. Casa literaturii*, „România literară”, nr. 39, 29 septembrie 2006, p.9.