

SERGIU LOZINSCHI

Universitatea din București

Anul I, Masteratul de Studii Hispanice

DOI: 10.62229/slv14/2

FRUMOASA RUSOaicĂ DE VIKTOR EROFEEV: DECONSTRUCȚIA UNUI ARHETIP CULTURAL

RUSSIAN BEAUTY BY VIKTOR EROFEEV: DECONSTRUCTING A CULTURAL ARCHETYPE

Abstract. The article means to investigate the manner in which the novelist creates a female character who has little in common with the Russian literary and cultural canon, through the dynamic in said character's construction, the ideation and symbolism found in the novel and the postmodern techniques employed (intertextuality, fragmentation, parody, relativization of meanings in the text etc.). Part of the analysis highlights the inclusion of Erofeev's female character into the array of postmodern protagonists, an antihero with a fragmented personality and a fluid identity, in whose existential universe libertinism, uninhibited sexuality, the absence of any taboo, mental frailty and nihilism, along with sarcasm and resentment towards the world around her, surface. In addition, we're taking into consideration another deconstructive mechanism of the Russian female archetype, precisely one through which Erofeev attributes to the protagonist roles that, up to that point in literature, had been exclusively assigned to male characters. Thus, Ira acquires the attributes of a reflection character, showcasing numerous social issues, Soviet society's shortcomings, lack of dignity among writers of that time etc.

Keywords: Erofeev; Postmodernist literature; Russian novel; Russian beauty; intertextuality

Considerații preliminare

Tradiția folclorică, culturală și literară rusă au configurat un etalon de frumusețe al rusoaicei, care proiectează imaginea unei femei cu o lume interioară bogată și exemplară, un summum al trăsăturilor naționale, cum ar fi frumusețea, castitatea, înțelepciunea, religiozitatea, compasiunea, capacitatea de sacrificiu, iubirea și fidelitatea, idealul maternității și al valorilor familiei. În primul său roman, *Frumoasa rusoaică*, publicat în 1990, bestseller tradus în peste treizeci de limbi și creație de referință a postmodernismului rus, Viktor Erofeev alege să revizuiască acest arhetip cultural, pornind de la o temă și o intrigă tradiționale pentru literatura rusă din secolul al XIX-lea: o fată frumoasă din provincie trăiește

mirajul bunăstării și al schimbării și pleacă la Moscova pentru a-și găsi fericirea. Spre deosebire de protagonistele prozei anterioare, Irina (Ira) Tarakanova aparține unei generații care fusese educată pentru o viață în interiorul unei paradigme socio-culturale, dar care se trezește într-o cu totul alta, cea a vieții din Rusia postsovietică, în care încearcă să se integreze. În felul acesta, în mintea și în existența sa se produce un conflict și, mai apoi, un clivaj între mentalitatea rusă, care interpretează femeia ca mamă și purtătoare a valorilor familiei, și modelul occidental de emancipare a acesteia, care se insinuează în societatea epocii și aduce în viața eroinei sexualitatea dezinhibată, pornografia, relativismul axiologic.

În articolul de față vom examina modul în care Erofeev subminează paradigma cultural-literară a frumuseții ruse, evidențiază inadecvarea și criza acestui arhetip cultural în context postsovietic și invită la reflecție pe tema naturii și semnificației schimbărilor din societatea și literatura rusă ale ultimelor două decenii ale secolului trecut. Folosind codurile, imagistica și motivele literare precedente, fragmentarismul, parodia, relativizarea semnificațiilor textului etc., într-un veritabil palimpsest postmodernist, scriitorul configurează un personaj feminin departe de canonul cultural, literar și estetic anterior și un model alternativ al subiectivității feminine ruse.

O direcție a discuției va pune în evidență apartenența personajului feminin imaginat de Erofeev la galeria protagoniștilor postmoderni. Este vorba despre o antieroină cu o personalitate scindată și o identitate fluidă, în al cărei univers existențial își fac loc libertinajul, lipsa oricărui tabu, fragilitatea psihică și nihilismul, sarcasmul și resentimentele față de lumea în care trăiește.

Totodată, vom urmări un mecanism distinct de deconstrucție a arhetipului feminin rus, și anume cel prin care Erofeev îi atribuie protagonistei roluri rezervate, în literatura clasică rusă, exclusiv personajelor masculine. În felul acesta, Irina capătă atributele unui personaj-reflector al diverselor probleme sociale, al tarelor societății sovietice, al lipsei de verticalitate a scriitorilor epocii.

Un palimpsest postmodernist

Jocul intertextual începe chiar cu titlul romanului, *Frumoasa rusoaică*, care poate trimite fie la denumirea unui bine-cunoscut cântec rusesc, fie la volumul *Versuri despre preafrumoasa doamnă* al simbolistului Aleksandr Blok, fie la eroinele Varvara-Krasa și Vasilisa cea Frumoasă, din basmele rusești, aluzii care subliniază neconcordanța dintre, pe de o parte, creațiile și personajele evocate, care amintesc de teme și eroine armonioase, și, pe de altă parte, conținutul scandalos al acestui roman, fie la nuvela lui Vladimir Nabokov, *Frumusețe*, care are drept protagonistă tot o

femeie frumoasă, însărcinată, care la sfârșitul poveștii moare. Unii critici merg mai departe și consideră că „scopul unor asemenea «ciocniri» dintre titlu și conținutul lui nu mai este acela de a demonstra neadecvarea dintre esență și aparență, pentru că între titlu și text nu mai există puncte comune. Asupra pretextului, înregistrat de data aceasta doar în subconștientul colectiv rusesc, este transferată o viziune străină lui” (Șoptereanu 2012: 343).

Erofeev aglutinează date și detalii ale existenței protagonistei, care nu au nimic în comun cu personajele feminine din literatura canonică rusă. Astfel, Irina Tarakanova, protagonista romanului, rememorează consultația ginecologică și dialogul cu doctorul Stanislav Albertovici, personaj insolit și cititor de reviste pentru adulți, care încercase să o convingă pe această autoproclamată „bunică a avorturilor” să nu renunțe la noua sarcină nedorită și-i elogiase, printr-o metaforă meșteșugită, mirosul uterin:

Ce vreți să spuneți, copilă? a întrebat el cu o voce falsă, de parcă nu mi-ar fi lăudat el de numeroase ori aroma deosebită care a intrat deja în legendă, comparabilă numai cu mirosul florilor de pergamută, în timp ce, îi plăcea lui să râdă, varietatea parfumurilor este uimitoare și adesea nu în favoarea deținătoarelor. (Erofeev 2006: 11–12)

Notațiile ulterioare, care privesc efectul produs de vestea sarcinii („vestea căzuse ca trăsnetul și începusem să văd cercuri negre în fața ochilor”), refuzul maternității („Ei bine, nu vreau să nasc, nu vreau nici un copil, nici un băiat, mai ales nu fată, ca să se chinuiască, nici o broască, nici un purceluș – nu vreau nimic! Scutece, olițe, nopți nedormite. Brr! Nu vreau” (Erofeev 2006: 13)), mijloacele de contracepție („Am lăsat demult baltă diversele moduri de contracepție, tot felul de spirale, pilule, lămâi și bucățele de săpun, fără să mai vorbim de alte cerculețe salvatoare”, atitudinea și comentariile dezinhitate ale Irei („Ar fi trebuit să convocăm un simpozion și să conferențiem cum a făcut chiuretaj jucăușa noastră, pisicuța noastră cea poznașă”, „hai să mă dau jos din acest carusel drăcesc ce se rotește într-o cameră a întunericului și a groazei, hai, și să-mi trag, iertați-mi cuvintele, chiloții!” (Erofeev 2006: 6–8)), amplifică efectul de subminare a imaginii femeii din literatura rusă anterioară și pun în evidență, de la bun început, personalitatea contrastantă și ambiguă a protagonistei și relativitatea graniței dintre frumos și urât, decent și indecent.

Jocul intertextual continuă cu o reminiscență din titlul celei de-a doua părți a romanului *Însemnări din subterană – Pornind de la lapoviță* – o prefigurare a caracterului de antieroină al Irei și a singurătății copleșitoare pe care o trăiește aceasta: „S-a uitat pe fereastră: cădea o lapoviță, și noi ne reflectam în ea” (Erofeev 2006: 15). Odată încheiată secvența consultului ginecologic, urmează, la

fel ca în romanul dostoevskian, în care antieroul punctează „Așadar, cele ce urmează le voi povesti pornind de la lapoviță”, o avalanșă de confesiuni ale Irei, într-un flux al conștiinței și prin recursul constant la intertextualitate, parodie și relativizare a semnificațiilor textului, prin care povestea personajului principal este reconstituită fragmentar și haotic.

Așa aflăm că Irina, o tânără frumoasă, „un geniu al iubirii”, cum o proclamă unul dintre mulții ei amanți, se mutase la Moscova pentru un trai mai bun. Notațiile și reflecțiile acesteia pun în contrast viața plină de promisiuni din capitală („Adoram Moscova, o mâncam pe pâine” (Erofeev 2006: 109), „Cum m-am mai îndrăgostit de Moscova! Nu puteam fără ea, parcă eram dependentă” (Erofeev 2006: 65)) și provincialismul de care se străduia să scape („Mult timp nu am putut să scap de mirosul vechiului oraș [...] mă miroseam – simțeam o duhoare pestilențială: săpun de casă și mucegai” (Erofeev 2006: 67)), și descriu existența neîngrădită, de prostituată de lux, pe care o trăiește aici, conștientă de valoarea frumuseții ei:

Nu, Ira, nu ai fost cea de pe urmă dintre femei, din cauza frumuseții tale înnebuneau și-și ieșeau din minți bărbații, tu beai numai șampanie și primeai buchete de flori, ca o solistă, de la cosmonauți, ambasadori și de la milionarii neoficiali. [...] Și Volodia Vișoțki îți făcea adesea cu ochiul de pe scenă, când ieșea la rampă după ce jucase „Hamlet”. [...] Și cu adevărat am iubit numai oameni mari, pe fața lor iradia lumina onctuoasă a vieții și a slavei în fața căreia eram neputincioasă și ardeam toată. (Erofeev 2006: 19–20)

Ira își amintește constant despre frumusețea ei neobișnuită, „nobilă”, „nebulvardieră”, punctând detalii care compun un portret fizic departe de canonul frumuseții rusești, care însemna forme pline și obraji rumeni și sănătoși, sau de standardele rușilor pe care îi întâlnește în viața de zi cu zi: „ochi verzi-mare, fie verzi, fie gri”, „gâtul fragil”, „arătam minunat [...] și gâtul – ca o pană a păsării de foc” (Erofeev 2006: 279), „aveam degete frumoase la picioare, aproape la fel de muzicale ca și cele ale mâinilor”, „am mâini cu niște încheieturi foarte fine. [...] dar și gleznela mea sunt subțiri” (Erofeev 2006: 45), „remarcați mersul meu?”, „eu mă apreciez cum se cuvine și frumusețea mea este rebelă”, „eu sunt frumoasă, eu sunt geniu frumuseții pure”, „n-am întâlnit pe nimeni mai frumos ca mine” (Erofeev 2006: 103), „câți dintre bărbații de pe la noi sunt bărbați adevărați, de fapt: bust și picior, asta-i imaginația lor săracă [...], mă uit la mine: interesul este stârnit de niște sâni mari” (Erofeev 2006: 40), „mă uitam cu tristețe la mutrele de calitate inferioară din transportul în comun [...] pentru aceștia, gleznela și încheieturile mele erau importante ca baia unui mort!” (Erofeev 2006: 45), „puțini sunt cei care te judecă după frumusețea urechilor, și atunci în fugă: este un organ complicat. [...] Este mai vizibil decât sunt ochii sau sprâncenele. Adică, dacă e în profil” (Erofeev 2006: 40).

Acest lucru se manifestă nu numai în aspectul eroinei, ci și în preferințele vestimentare („am pus niște mărgelile latino-americe, de ametist”, „am dezbrăcat scurta de antilopă, iar după aceea pe cap, puloverul din lână pură și moale scoțiană” (Erofeev 2006: 254), „cizmele mele olandeze cumpărate pe bonuri valutare”) (Erofeev 2006: 252), în cochetăria bronzului veritabil, pe care nu și-l permisesese în vara aceea („picioarele erau încă bronzate, era un bronz nerezistent, nordic”), în obiceiurile și înclinațiile ei („sub pernă mă aștepta în zadar cămașa mea de noapte din batist cu broderie [...] și altcineva, nu știu cine, o va purta și o va pângări purtând-o” (Erofeev 2006: 251)), care arată că avea acces la un cu totul alt stil de viață decât al rusoaicelor contemporane ei și că era o apariție cu adevărat memorabilă: „Eram îmbrăcată în blugi de culoarea nisipului, foarte frumoși și deloc purtați, o scurtă de antilopă (de aceeași culoare ca și coaja puiului rumenit) și la gât o eșarfă roșu-alb-albastru. O ilustrată” (Erofeev 2006: 231).

Ira își atribuie frecvent atitudini sau ipostaze pline de rafinament sau neobișnuite („demnă, ca o călugăriță sau ca o regină”), de exemplu la Moscova pozează unui pictor ca zână pentru o carte de basme populare pentru copii, se imaginează însoțitoare de zbor în toată lumea („Ca stewardesă am zburat pe multe aeroporturi ale lumii, am fost în Somalia și în Madagascar, la Dakar și în Țara de Foc” (Erofeev 2006: 58)), ori primă balerină a Teatrului Bolșoi, dansând în rolul unei regine („Aici sunt importante mersul și grația, cel mai important lucru este talentul de a lăsa capul în jos ca o regină și de a-mi face vânt cu evantaiul” (Erofeev 2006: 41)).

Drama ei este că trăiește într-o țară în care frumusețea este singurul ei capital („forța mea e în frumusețe”, „să fiu acolo probabil întâia dintre femei, adică să strălucesc cu nurii mei auguști”, „împreună cu Vladimir Sergheevici la recepțiile organizate de Stalin aș fi fost cea mai frumoasă și aș fi zâmbit extaziată spre obiectiv” (Erofeev 2006: 245)) și are sentimentul că este doar „o delicată din revista lucioasă care ducea, în acest timp, o grea cruce!” (Erofeev 2006: 10). Notațiile disipate de-a lungul întregului roman conturează arta seducției Irei, un amestec de pudoare și sfială, de trimiteri la cochetăria și frumusețea rusoaicelor, de seducție naturală și fler erotic, care fac din protagonistă „o zeiță”, și un veritabil „geniu al iubirii”:

Mereu îmi dădeam jos chiloții cu rușine, și bărbații mureau imediat, și vă spun că femeia care-și scoate nerușinată chiloții nu se pricepe deloc la iubire. (Erofeev 2006: 254)

Am pășit și, strângându-mi cu putere sâni, de parcă aș fi vrut să prind curaj, hotărându-mă, am spus, zâmbind... Îmi cunosc acest zâmbet. Parcă este vinovat, este un zâmbet foarte rusesc. Străinele nu pot zâmbi așa de vinovat, ele probabil nu au asemenea vini sau poate aceste vini nu se ridică niciodată la suprafață, nu răzbat până la ochi și piele. Mă scuzam nu pentru ceva, un fleac, ci pentru tot. Așa, conducându-i pe oaspeți, gazda, mai ales dacă este o provincială, zâmbește cu acest zâmbet și spune:

– Vă rog să mă iertați dacă nu a fost cum trebuie... (Erofeev 2006: 255)

Discursul acestei protagoniste atipice este frecvent sexualizat, presărat cu cuvinte vulgare și obscenități, alternând descrierile erotice, cu detalii picante ori sarcastice, care trădează acuratețea psihologică a personajului, cu absența epicului înlocuit cu formule narative vagi sau ironice:

Mi-am dat seama imediat că tânărul aspirant nu se prea pricepe la femei și tare mi-ar fi plăcut să mă fi culcat cu el în același pat. Mi l-am imaginat: față de popândău, adorare și sirop, chiloți de satin, vai, nu trebuie! (Erofeev 2006: 229)

Uneori vreun bărbat se înfierbântă, abia ce se urcă, și dintr-odată zic: nu! nu vreau! De ce? cum? ce s-a întâmplat? Tremură tot, are nevoie, dar eu spun: nu! nu și nu! Nu mai am chef... Și mă uit cu plăcere cum dă înapoi. Asta ca să nu aibă o părere așa de bună despre sine! Îți dai seama... (Erofeev 2006: 86)

[...] Era un băiețel, Volodecika, ne potriveam, dar era un băiat foarte tehnic [...] (Erofeev 2006: 58)

Și stăteam pe cărăruie, la lumina lunii [...], iar soldății-grăniceri se uită la noi, și pantalonii le freamătă de așa priveliște. [...] N-au rezistat băieții, și-au dat jos automatele grele, ne duc pe stânci, uitând de spionii care vin din Turcia. Au părăsit fortăreața de pe granița de stat. După aceea au mai stat puțin, au mai fumat. Și-au aranjat soldații vestoanele, și-au pus armele pe umăr. Ne despărțim prieteni. Au plecat mai departe, să apere granițe [...] (Erofeev 2006: 71-72)

Ira nu iubește ca protagoniste literaturii anterioare și, după cum, în mod îndreptățit, s-a remarcat „din relațiile ei cu bărbații este izgonită comuniunea spirituală, care era obligatorie în «filosofia rusă a iubirii»” (Șoptereanu 2006: 10). Prin intermediul personajului său, Erofeev strecoară un comentariu referitor la convențiile literare care grevau tema iubirii și personajele feminine rusești, care nu își mai au locul în „literatura alternativă” a sfârșitului de secol al XX-lea: „Iubirea trebuie redată unui secol mai timpuriu, dacă nu cumva secolului al XIX-lea, pentru că numai acolo se dezlănțuiau patimi adevărate și erau iubite femeile frumoase, adică femeile frumoase erau la mare preț și nimeni n-ar fi îndrăznit să le jighească” (Erofeev 2006: 175).

Așa se face că această antieroină rusă intră, datorită prietenei sale Ksiușa, fiica unui lider de partid de rang înalt, în cercul elitei diplomatice și artistice și trăiește o viață boemă și dezordonată, cu băutură și sex promiscuu („am fost prietenă cu bărbații prin toate simțurile mele”, mărturisește ea), cu parteneri de ambe sexe, conștientă de pasiunile pe care le stârnește, între care își face loc și un detaliu înfiorător, cel al abuzului incestuos suferit în trecut:

Aveam degete frumoase la picioare, aproape la fel de muzicale ca și cele ale mâinilor, nu niște cioturi acolo, așa cum au mai toți oamenii, strâmbate de încălțăminte proastă și de neatenție, m-am uitat la degetele de la picioare și mi-am spus: aceste degete n-au fost apreciate de nimeni la adevărata lor valoare, de niciun om... dar în general nici pe mine nimeni nu m-a apreciat așa cum trebuie, așa, se uitau ca la o bucată de carne roz suculentă și salivau, și li se umflau pantalonii: pantalonii miniștrilor și pantalonii poeților. Și chiar ai tatălui meu. (Erofeev 2006: 252)

Așa cum s-a semnalat, „drumul acestor personaje este presărat, de regulă, cu suferințe și greutăți, însă – la antipodul literaturii clasice – autorul postmodernist nu intenționează să provoace în cititor compasiune față de eroii săi. Sentimentele de milă și compasiune, părți integrante ale «marilor povești» din cultura rusă, sunt supuse [...] unor demistificări constante” (Șoptereanu 2006: 12). La ședința în urma căreia Ira este concediată, numeroase persoane, printre care șeful care îi fusese amant, medicul ginecolog, „armăsar neobosit”, și chiar propriul său bunic, depun mărturie împotriva sa și îi înfierează promiscuitatea, iubiții de altădată, „cărți de joc măsluite”, o evită, iar audiența aplaudă în momentul în care tânăra leșină, sub presiunea valului de ură la adresa ei:

Și s-a făcut atunci o coadă mare, unul mai bun decât celălalt, [...] și descoperă la mine alte și alte neajunsuri și mă critică [...] s-au năpustit asupra mea, păduchi nenorociți, iar eu stau și nu mă apăr, ascult cu atenție. (Erofeev 2006: 141)

Noi, oamenii în halate albe, Noi o condamnăm cu mânie pe bunica avortului rus. Noi, oamenii în halate albe, N-o lăsăm în casa noastră pe bunica avortului rus! (Erofeev 2006: 142)

Mă invadase sentimentul de leșin la gândul că mă urăsc, pentru că era pentru mine ceva nou să trăiesc cu această ură, nu, desigur, se mai întâmplase și înainte, dar ca să și mai aplaude toți când am leșinat. (Erofeev 2006: 148)

Printr-un amalgam de motive, aluzii, stereotipuri comportamentale sau contexte perfect citabile, antieroina lui Erofeev redefinește diferitele niveluri culturale și literare ale frumuseții ruse.

Irina întruchipează și anulează motivul poetic al „Preafrumoasei Doamne” simboliste, căreia Blok i-a dedicat primele poezii și ale cărei calități eterice îi permit să devină un ideal superior al personajelor masculine și desacralizează imaginea eroinei tradiționale ruse, femeia pură, idealizată, misterioasă din poezia romantică, „al frumuseții duh curat”, din creația lui Pușkin *Către A.P. Kern*. De altfel, această maculare o mărturisesc, în cheie parodică, ziaristii care îi impută Irinei pozele nud și protestul prostituatelor din America: „[...] uneori le place unora de peste Ocean să-și bage nasul unde nu le fierbe oala, să impună un punct de vedere străin, numai că la noi iubirea are rădăcini vechi și tradiții adânci, să

luăm măcar bocetul Iaroslavnei din Putivl sau «Sfânta Treime» a lui Andrei Rubliov, ne descurcăm și singuri” (Erofeev 2006: 184).

Optând pentru reprezentarea postmodernistă a „femeii căzute” Erofeev demistifică și readaptează trăsăturile asociate în mod tradițional acestei figuri literare proeminente, și anume puterea de sacrificiu, căința și dorința de purificare și mântuire, curajul ispășirii pentru fărădelegea altcuiva, o combinație de păcat, suferință și sfințenie, pe care le găsim, pentru a cita doar câteva exemple, în figura Lizei din povestirea *Sărmana Liza* a lui Nikolai Karamzin, sau la Sonia Marmeladova din romanul *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, sau la Ekaterina Maslova din *Învierea* lui Lev Tolstoi.

În plus, în paradigma noii frumuseți ruse, întruchipate de Ira, au prioritate erotismul și sexualitatea dezinhibată, iraționalitatea și scindarea conștiinței, trăsături care subminează imaginea rusoaicei consacrată de proza lui Ivan Turgheniev și Ivan Goncharov, definită prin noblețe și spiritualitate, o ființă sensibilă și devotată, capabilă de sacrificii pentru bunăstarea altora, melancolică și neînțeleasă chiar și de cei apropiați, al cărei suflet se stinge lent, departe de a atinge vreodată fericirea.

Elocvente pentru subminarea acestei imagini a femeii ruse din literatura clasică sunt și comentariile sarcastice sau ironice pe care Ira le inserează în paralel cu propria-i introspecție, reflecții care trimit la apatia și lipsa de orizont a cuplurilor, la banalul existenței acestora, ori la soluțiile adulterine ale rusoaicelor:

Și apoi ei tac, mult timp, tac pentru toată viața, iar când se trezesc: ce să vezi, ea este o bătrână nepieptănată, iar el este deja la pensie, a ieșit plutonier, cu medalii, acum e timpul să murim, și murim. (Erofeev 2006: 243)

Uneori mi se pare că sunt o femeie nefericită și proastă, de care viața și-a bătut joc [...] iar uneori, desfăcându-mi părul bogat, mă privesc și îmi spun: șterge-ți lacrimile, Ira! [...] Ei, cine încă, dintre conaționalele tale, al căror mare curaj constă în faptul că, fără să știe soțul, și-au dezvoltat, cum spune mama, care a dat fuga la Moscova să se dea cu parfumul meu, un interes paralel și au trăit cu el o dată-de două ori pe săptămână, pe drumul spre casă, sub pretextul alergăturii după produse deficitare, cine a mai riscat atât de frumos și disperat ca tine? (Erofeev 2006: 19)

Antieroina lui Erofeev trimite și la alt tip de femei căzute din tradiția literară rusă, și anume cele care întruchipează în mod tragic frumusețea și iubirea imposibilă, ori iubirea cenzurată de convențiile sociale, cum sunt Anna Karenina, personajul eponim al romanului lui Tolstoi, sau Lara din *Doctor Jivago* de Pasternak, dar, spre deosebire de acestea, relația adulterină a Irei cu Vladimir Sergheevici este determinată de frumusețea și flerul ei sexual, care fac din ea o amantă strălucită, „un geniu al iubirii”, un „peștișor de aur” al ilustrului scriitor sovietic.

Pe de altă parte, în construcția și dinamica antieroinei sale, Erofeev se înscrie în acea linie a prozei ruse care abordează tema răului ca principiu dominant și dinamic în sufletul unui personaj, care zugrăvește natura duală a omului și latura sa instinctuală. Așa se face că Ira povestește, într-un flux al conștiinței și cu un limbaj necenzurat, despre viața și realizările ei de prostituată, model și lesbiană, despre abuzul incestuos al tatălui în copilărie, despre bătaia sălbatică primită de la al doilea soț pentru o aventură extraconjugală, libertinajul ei sexual și numeroasele avorturi, refuzul de a naște copilul amantului ei mort în timpul unui act sexual masochist, botezul și ritualul de purificare a corpului însărcinat și trăirile ei religioase, dar și despre refuzul de a se pocăi pentru păcate, într-un cuvânt, un amalgam de experiențe și sentimente care îi zdruncină în final echilibrul emoțional și rațiunea de a trăi. În felul acesta, „cititorul este transpus într-o lume întunecată, grotescă, a sexului, a violenței și morții”, printr-un demers românesc al cărui scop este „distrugerea unor mituri închistate, devalorizate odată cu trecerea timpului” (Olteanu 2006: 399–400).

Irina trăiește dincolo de orice tabu și consideră că menirea ei este de a iubi trupește („Eu vreau să iubesc și să fiu iubită”, „Aș vrea să-i copleșesc pe toți cu bunăvoința, generozitatea și bunătatea mea”, mărturisește ea), atitudine care aduce în prim plan ideea de emancipare a femeii ruse, printr-o dezinhibare totală a sexualității, precum și un mesaj lipsit de echivoc adresat, la data la care a fost publicat, societății sovietice. Așa cum s-a remarcat, „Prin dezinhibarea sexuală în acest roman, Viktor Erofeev s-a plasat definitiv în fruntea acelei ramificații a postmodernismului rus, care a ținut să recupereze tot ce a pierdut literatura sovietică nevalorificând rezultatele «revoluției sexuale» din anii '60.” (Șoptereanu 2012: 348).

„Urmând tradiția autohtonă, autorul își obligă, la un moment dat, eroina să tânjească după «spirit»” (Șoptereanu 2012: 349) și așa se face că, uneori, eroina manifestă dorința de comuniune și împlinire spirituală, pentru ca mai apoi să revină la preocupările sale libertine și pragmatice. Aceste atitudini contradictorii o încadrează în rândul protagoniștilor postmoderni, a căror personalitate este marcată de superficialitate, ambivalență și scindare, trăsături ce trădează o subiectivitate alienată:

Aș fi vrut să plâng din cauza acestei proaste dispoziții și a mizeriei, din cauza tuturor acestor bărbați căsătoriți care mă considerau o proastă, fără să fie preocupați de nevoile sufletului, adulmecând numai aerul cu miros de pergament, adulmecau și înnebuneau, și se îndopau cu icre, cu icre, cu icre, încântați de amfilada apartamentelor și a mașinilor, iar ei dăruiau parfumuri, parfumuri, parfumuri și se uitau pe ascuns la ceas, și se lăudau, se lăudau, se lăudau, fiecare cu ce putea, la nimereală: care cu gloria, care cu banii, care cu talentul, care cu faptul că era mereu nemulțumit și de aceea și el trebuia luat în seamă și respectat. (Erofeev 2006: 102)

Erofeev realizează o analiză lucidă a transformării sufletului Irei, o femeie sensibilă, inteligentă, capabilă de sentimente dintre cele mai nobile („voiam să trec neobservată cum trece o iubire curată”), care caută împlinirea prin iubire („Tot timpul am căutat iubirea”, „Am fost mereu în căutarea dragostei”, „Voiam fericirea”), dar care sfârșește deziluzionată de „sufletele mâncate de stricăciunea îngâmfării masculine” și plină de cinism la adresa a tot ceea ce o înconjoară. Scriitorul redă, prin reflecțiile protagonistei, adevărata natură umană, dincolo de orice idealizare și capacitate de schimbare:

Am observat, în ceea ce mă privește: optzeci la sută dintre bărbații mei puțin numeroși, după ce au depus armele, adormeau ca porcii, uitând de mine, iar eu mergeam la baie să mă spăl și să plâng. Pe de altă parte, ceilalți douăzeci la sută nu adormeau, dar, așteptând să mă întorc, îmi cereau diverse continuări ale egoismului lor, cum ar fi: fumau în pat, se lăudau, își arătau bicepsii, povesteau anecdotă, comentau neajunsurile altor femei, se plâneau de unele aspecte negative ale familiei și traiului, răsfoiau reviste de divertisment, beau, priveau la televizor întreceri sportive, mâncau sandvișuri, își ofereau spatele pentru a-l mângâia și torceau, iar apoi, cu forțe noi, doreau îmbrățișarea mea în scopuri pur egoiste, pentru ca mai apoi să adoarmă, ca și celelalte optzeci de procente, iar eu mă duceam la baie să mă spăl și să plâng. (Erofeev 2006: 53)

De-a lungul acestei mărturisiri, granița dintre bine și rău, frumos și urât este estompată și astfel se face că în personalitatea Irei întâlnim, de exemplu, o trăsătură atipică a seducătoarei, și anume dorința de stabilitate și firesc („am obosit și sufletul are nevoie de o viață de familie echilibrată” (Erofeev 2006: 162)), care o face să rememoreze crâmpiele de fericire domestică petrecute cu unul dintre iubiți. Ira ar schimba, bucuroasă, celebritatea adusă de frumusețea ei tulburătoare cu liniștea familiei:

Numai cu Andriușa m-am simțit om. După petreceri mă ajuta să strâng masa, spăla vasele punându-și șorțul meu, ducea afară gunoiul. Apoi ne culcam și, după ce sporovăiam în voie, după ce bârfeam, hohoteam, adormeam, cu spinările lipite, cu fereastra deschisă. Cum mai dormeam! Ne trezeam veseli, vioi. Ne zbenguiam în pat. [...] Beam cafea. O dată chiar ne-am dus în afara orașului, să schiem. Ei, de ce sunt pe lume așa de puțini bărbați puri, ca Andriușa? Dacă ar fi fost mai mulți, ce povară ar fi căzut de pe bieții umeri ai femeilor!... Ce bine ar fi mers totul! (Erofeev 2006: 274)

Aș fi dat toată această celebritate, tot zgomotul și agitația – am oftat eu supărată – pe liniștea familială sub aripa soțului, căruia, înainte de culcare, i-aș fi spălat picioarele în lighenaș!... (Erofeev 2006: 275)

Dualitatea și alienarea personajului se manifestă la nivel narativ prin divizarea punctelor de vedere (folosirea alternativă a lui „eu” și „tu”) și prin succesiunea

aparent incoerentă a evenimentelor relatate, iar la nivel ideatic prin modul în care trăiește credința (ea decide să fie botezată, dar imediat după aceasta îl numește pe Dumnezeu „un mic zeu ticălos”), prin felul în care înțelege să-și schimbe viața („Trebuie în sfârșit să fac puțină ordine în viața mea. Dar nici nu sunt gata să mă căiesc” (Erofeev 2006: 19)), prin alternanța unui limbaj vulgar sau obscen cu veritabile efuziuni lirice, care-i trădează sensibilitatea:

Frumoasă mai este toamna rusească! Are dreptate Pușkin. Dacă eu aș fi putut scrie versuri ca el, numai despre toamnă aș fi scris, despre cum cad frunzele galbene, cerul e acoperit de nori, iar când se înseninează este transparent ca un balon de săpun. Iar soarele? Poți să te uiți liniștit la soare, asta nu-i oare minunat? Dar apoi o să vină iarna și o să ucidă totul. Eu semăn cu toamna, iar ceilalți cu iarna. (Erofeev 2006: 200)

Așa cum s-a remarcat, „pentru Erofeev, arhetipurile istoriei ruse scoase la suprafață – «feminitatea eternă», «frumusețea care salvează lumea» – se dovedesc a fi niște scheme epuizate, teren de punere în practică a unor jocuri de cuvinte pline de ironie” (Epștein 2000: 152 apud Olteanu 2006: 401). O ilustrare a acestei idei o regăsim în episodul ședinței foto, care ocupă un rol semnificativ în dinamica și simbolistica personajului. Excluză de la înmormântarea lui Vladimir Sergheevici, dată afară de la serviciu și disperată din cauza lipsei banilor, Ira acceptă să pozeze nud pentru o revistă pentru bărbați, dezvăluind, astfel, dincolo de frontierele țării, imaginea frumuseții și senzualității sale extraordinare și statutul ei scandalos de amantă „văduvă” a unei personalități culturale sovietice de prim rang. În relatarea ședinței foto, Ira punctează apartenența la un stereotip („frumusețea mea este foarte rusească!” (Erofeev 2006: 167)) și reproduce discursul specific revistelor și tabloidelor occidentale:

A pus în lumina puternică frumusețea mea matură și măreția, și Ksiușa a exclamat cu mâna la gură, minunându-se de bogăția ascunsă, și a fost înmărmurit și profesionistul impasibil, povestind despre singurătatea unei văduve autentice, despre tristețea ei și despre încercările timide de liniștire în fața oglinzii, unde parfumurile primite stăteau printre flacoanele de lac de unghii [...], și m-am descoperit, și ciorapii negri subțiri s-au ridicat în aer, și m-am uitat în jos în penumbră, salutându-l pe cititorul bucuros, și plâng, și sunt tristă, amintindu-mi de soțul care a dispărut înainte de vreme, [...] dar viața merge mai departe, în pofida accesoriilor cernite, grămada dezordonată a hainelor și a greței ochilor verzi, care dintr-odată au devenit cenușii, singuratici, cenușii, și din nou clientul american este uimit, nu înțelege transformările rusești. (Erofeev 2006: 167–168)

Fotografia ei în care poartă doliu, care apare într-o revistă cu tiraj mare, „o desfătare pentru numeroșii cititori masculini”, trimite la portretul protagonistei din *Idiotul* de Dostoievski, Nastasia Filippovna, în rochie de mătase neagră, iar legenda fotografiei

(„veți avea acum posibilitatea de a vă convinge singuri că FRUMUȘETEĂ ÎNVINGE MOARTEA!” (Erofeev 2006: 173)) parodiază în jargonul promoțional al publicațiilor pentru bărbați aforismul dostoievskian „Frumusețea va salva lumea” și deturneză ideea mesianică originară printr-un mesaj cu conotații erotice, demontând mitul transformării în bine a lumii și marcând astfel declinul idealului frumuseții rusești.

La aceasta se adaugă protestul a „șase dintre cele mai frumoase frumuseți ale Americii” care, „sub blițurile aparatelor de fotografiat, în zumzetul camerelor de filmat”, își exprimă admirația pentru „îndrăzneala slavă” de care a dat dovada Ira și cer guvernului de la Moscova să protejeze frumusețea rusă:

Dintr-odată, șase dintre cele mai frumoase femei ale Americii [...] au trimis un protest veninos-amabil din 222 de cuvinte cerând să nu fiu jignită, ci, dimpotrivă, își exprimă admirația cu privire la îndrăzneala mea slavă și la șarm și avertizează că dacă Viktor Haritonîci și falocrații de teapa lui o vor face în continuare, atunci ele îi vor aduna pe vechii lor prieteni și protectori (din care făceau parte trei magnați ai petrolului, treizeci și cinci de senatori, șapte laureați ai Premiului Nobel, Arthur Miller, muncitorii portuari de pe Coasta de Est, controlorii de zbor canadieni, trustul creierelor de la NASA, precum și conducerea Flotei a 6-a din Marea Mediterană) și-i vor ruga insistent să nu mai fie prieteni cu neprietenii mei. (Erofeev 2006: 180)

Parodia este amplificată și de reacțiile tabloidelor din străinătate, dar și de admonestările ziariștilor ruși după apariția fotografiilor:

„FRUMOASA RUSOaică ARUNCĂ MĂNUȘA!”, „A ÎNDRĂZNIT! – scriu acești copii de cățea malițioși care sunt francezii, [...] iată pagina suedeză: „LA ÎNTÂLNIRE CU IUBIREA ȘI BUNUL-PLAC”, dar iată și fasciștii: „ZECE FOTOGRAFII CARE AU CUTREMURAT LUMEA”. (Erofeev 2006: 177)

Dar totuși sunt lucruri sacre... să luați în răs doliul... da, asta e inadmisibil!... și cine v-a învățat așa, Irina Vladimirovna?... vi se vede, mă scuzați, totul între picioare... Asta, Irina Vladimirovna, scuzați pentru sinceritate, nu este etic... Totuși sunteți femeie...”. (Erofeev 2006: 178)

Ideea de familie este desacralizată metodic de protagonistă prin inserarea de date biografice răzlețe și caracterizări care nu lasă loc niciunui echivoc. Notațiile despre mama și bunicii săi sunt sarcastice sau cinice: „după înfățișare este o femeie de serviciu tipică cu ochii în orbite și permanent de șase luni, și cu cercei de trei ruble, cumpărați într-un chioșc de țigări” (Erofeev 2006: 161), „mama se cam preface”, „mama mea iubită [...] se unge cu parfumurile mele franțuzești pe la subsuoară și prin alte locuri ale corpului ei îmbătrânit” (Erofeev 2006: 189), „o să-i scriu mămişii, va fi, cățeaua, bunică!”, „iar bunicul este în spital: să crăpi,

porc bătrân și trădător!”, „fiara, bunicul-stahanovist, a murit peste un an, ducând dorul nepoatei” (Erofeev 2006: 339), „niciodată nu-mi plăcuseră femeile scârbe și isterice, cărora le place să facă ordine și înnebunesc tot spălând rufe și călcând” (Erofeev 2006: 342).

Cât privește trecutul traumatizant și abuzurile tatălui său, pe care-l numește în repetate rânduri „porc chior”, acestea sunt condensate în câteva consemnări fugare, prin care, într-un demers tipic postmodernist, personajul este redus la nivelul impulsurilor inconștiente, al pornirilor distructive și tenebroase, infirmând credința în latura spirituală a omului:

Tatăl meu chior mă păzea și se purta rău cu mine nu total dezinteresat [...] eu credeam că așa mă educă el, el mă pedepsește pentru greșeli și note proaste, că așa trebuie, nu mi-am dat seama imediat, mult timp încă aveam să nu-mi dau seama, habar n-aveam de nimic, iar mama muncea și nu știu cum a aflat de toate astea prin cortina care se trăsese la o parte, când s-a întors într-un moment nepotrivit, atunci imediat a alergat și a spus la miliție. (Erofeev 2006: 64)

Alte secvențe de viață familială, violențe și frustrări pricinuite de cei doi soți sunt inserate dispart, dar dezvăluie un suflet împovărat de suferință și zugrăvesc o lume în care bunătatea, afecțiunea și compasiunea sunt abolite, șocând cititorul: „Am fost de două ori căsătorită, adică până în douăzeci și trei de ani, de ambele dați prostește” (Erofeev 2006: 63), „primul meu soț a dispărut de tot”, „dacă l-aș întâlni pe stradă, nu l-aș mai recunoaște, l-am scos total din minte, și dacă mă întrebi cât am trăit cu el o să răspund: o lună, hai, cel mult două, iar dacă e după buletin, atunci doi ani!” (Erofeev 2006: 70), „am fost bătută sălbatic cu pompa de la bicicletă” (Erofeev 2006: 96), „Am fost bătută îngrozitor și a fost mare minune! chiar o mare minune! să nu rămân infirmă, deși o mică cicatrice pe nas mai am și acum [...]. Cicatricea – hai, să zicem – e exotică, dar n-am suportat umiliința, am fugit la Moscova” (Erofeev 2006: 65).

Singura rudă prețuită este o străbunică, de a cărei origine poloneză și frumusețe este mândră și cu care îi place să se compare: „era o poloneză adevărată!” (Erofeev 2006: 14), „mândria pe care am moștenit-o de la străbunica mea cu care semăn, am sub pat portretul ei”, „am o străbunică, boieroaică de viță din Kalinin! Uite portretul, în ulei! O femeie extrem de elegantă, grația întruchipată, decolteu, privire trufașă, pietre prețioase [...] lipesc portretul de oglindă, mă așez alături și mă uit: asemănarea este indiscutabilă, și privirea este la fel de trufașă, nu de-a noastră, și gâturile seamănă. Numai că pe fața ei este mai puțină neliniște...” (Erofeev 2006: 80–81).

Notațiile cele mai tulburătoare ale romanului se referă la modul în care se trezesc sentimentele materne autentice și profunde în sufletul maculat al Irei

(„Băiatul meu mă lovește sub inimă. Pulsează. Mă obișnuiesc cu el” (Erofeev 2006: 156), „Nu mai am deloc timp să scriu, împletesc o păturică”, „Va avea niște piciorușe și mânuțe așa de micuțe... O să-i tai unghiuțele. Simt: se trezește sentimentul matern” (Erofeev 2006: 89)), precum și felul în care acestea sunt distorsionate ulterior („burta țațoșă, broscoiul se tot învârte acolo” (Erofeev 2006: 324)), ajungând până la ură și înverșunare față de copilul pe care-l așteaptă („copilul fatidic îmi urlă în pânțece”, „Am dat o palmă peste pânțece, ei, ce faci, broscoiule? S-a potolit” (Erofeev 2006: 340)). Alte reflecții șocante sunt cele pe care le face după ce înțelege că responsabilitatea de a salva Rusia prin propria-i jertfă și preluarea păcatelor celorlalți asupra sa este imposibilă, moment în care își dorește să se răzbune pe societate, aducând pe lume un copil monstruos:

O să vă nasc un asemenea monstru care mă va răzbuna, ca Hitler sau ca altcineva, [...] n-o să faceți din mine o cârpă de șters pe jos! N-o să sufăr pentru voi, să suferiți și singuri. (Erofeev 2006: 88)

O să vă nasc un asemenea copil, o să clocesc un asemenea ou, că o să vă cadă dinții!... (Erofeev 2006: 158)

Trăiesc. [...] aproape că nu mai fumez, evitând bărbații, și în pânțece lovește cu piciorușele viitorul meu răzbunător, altfel n-aș fi reușit să iert jignirile – nu le-am iertat, deși trăiesc creștinește, pentru că mă tem. (Erofeev 2006: 114)

El, broscoiul meu, o să mă răzbune [...] cutează, broscoiule, cu cât e mai rău, cu atât mai bine – sugrumă-i cu coada. (Erofeev 2006: 327)

O descindere în mijlocul realităților (post)sovietice

Un alt mecanism de deconstrucție a arhetipului feminin rus este cel prin care Erofeev îi atribuie protagonistei romanului roluri rezervate până atunci exclusiv personajelor masculine. În felul acesta, Ira capătă atributele unui personaj-reflector al diverselor probleme sociale, al tarelor societății sovietice, al lipsei de verticalitate a scriitorilor epocii, al neajunsurilor literaturii contemporane etc.

Tema Rusiei este exprimată distinct și intens în diverse episoade, punctate de descrieri realizate după canoanele literaturii realiste, precum și în reflecțiile despre Rusia ale protagonistei, motiv pentru care s-a apreciat că „Romanul *Frumoasa rusoaică* reprezintă o altă variație pe tema Rusiei”, iar „Printre postmoderniștii ruși [...] nu există nimeni care să poată concura cu Viktor Erofeev într-o demonstrație atât de sinceră a discursului național” (Prohorova 2010: 102).

Irina este conectată cu Rusia autentică, cu viața de zi cu zi a orașelelor de provincie și a lumii rurale, se recunoaște drept parte a acesteia și o zugrăvește în instantanee cinematografice: „în magazine nu e nimic și nimeni nu se miră de asta”, „muierile spală rufele în râuri, [...] clătesc lenjeria frecată, țesută, peticită și nimeni nu e supărat”, „o mârțoagă era legată cu botul în stâlp, și forfoteau câinii, dar erau semințe, erau și mere, toate numai puncte, lovituri, numai bube, merișoare ce semănau cu fețele oamenilor” (Erofeev 2006: 234–235), „un vânzător de ciuperci roșcovan într-o pelerină de ploaie lungă vindea vulpi pe jumătate sugrumate în sac, pe un alt șir, prostioare de metal – șuruburi, cuie, lacăte, îmbinări de țevi – erau vândute pentru băutură de un bătrân lăcătuș” (Erofeev 2006: 238).

Numeroase secvențe narrative sau reflecții ale protagonistei sunt adevărate comentarii critice, incisive, la adresa societății sovietice dezumanizate („nicăieri nu am fost așa de singură ca în societatea asta agresivă”), a aspectului mizer al oamenilor („mă uitam cu tristețe la mutrele de calitate inferioară din transportul în comun, din trenurile ce veneau din suburbii, de pe stadioane, din cinematografele ale căror scaune scârțâiau), a bărbaților abrutizați de băutură ori lipsuri („Schimonosiți de griji, ei curgeau în valuri, se prelingeau ca niște umbre cenușii în preajma magazinelor de produse alcoolice” (Erofeev 2006: 45)), o veritabilă radiografie a perioadei de deconstrucție politică și economică a societății ruse și a mutațiilor socio-culturale din Rusia postsovietică, care au determinat specificul postmodernismului rus (Dinu 2018: 65).

Alte episoade emblematice, la care este martoră protagonista, trimit la literatura de samizdat și la atmosfera epocii postsovietice, la viața strâmtorată a familiilor rusești, la beția proverbială a rușilor, la plaga alcoolului ieftin, ori sintetizează o întreagă realitate și „cultură” alienante și reflectă marasmul economic și moral al epocii postsovietice:

Piesa se numea *Țâța cățelei*. Piesa era grea. Acțiunea se desfășura ba la coadă la votcă, ba la dezalcoolizare, ba în salonul postchiuretaj, ba în toaleta comună de la gară, ba într-un apartament păcătos, mic, al unei familii numeroase. În piesă toți eroii beau foarte des și în cantități mari diferite băuturi alcoolice, inclusiv balsamul enigmatic „Floare de ferigă”. (Erofeev 2006: 213)

Din ipostaza sa de personaj reflector, Ira sesizează apatia societății ruse („nu sunt chiar așa ușor de tulburat, până să-i tulburi îți dai de tot sufletul” (Erofeev 2006: 242)), definește sintetic atmosfera post-Perestroika, din Rusia care „nu este o țară, este o sală de așteptare, iar cea mai importantă problemă [...] este a fi sau a pleca” (Erofeev 2006: 201), descrie ambivalența sentimentelor pe care aceasta le trezește („Nu mai rezist în Rusia. Nu pot fără Rusia...” (Erofeev 2006: 24)), ori face predicții apocaliptice: „Totul se face numai de mântuială, toți s-au lenevit, toți s-au îmbătat,

s-au urât de tot [...] Va veni sfârșitul unui mare popor, dacă nu cumva a și venit” (Erofeev 2006: 223).

Prin Ira descoperim și aspecte ale vieții din Moscova, lumea diplomaților, a nomenclaturiștilor și a protipendadei artistice, traiul îndestulat, cu produse de la magazinul cu vânzare în valută, delegațiile peste hotare, apanaj al unui grup de privilegiați ai epocii și scriitorii ai regimului, petrecerile elitei moscovite, îmbogății economiei paralele etc.:

Nu știu dacă Carlos a fost un bun ambasador, dar că a fost un amant cutremurător știu precis! Și-a transformat ambasada în cel mai vesel loc din Moscova. [...] A transformat o sală de la subsol în sală de dans. A cumpărat cantități uriașe de potol, băutură și țigări în magazinul pe valută de pe Gruzinskaia și pune de niște chefuri nebunești. Acolo venea toată intelectualitatea Moscovei. Acolo Bella Ahmadulina mi se destăinuia că, dumneavoastră, copilă, sunteți nespuse de frumoasă. (Erofeev 2006: 28)

Mi-am dat jos blugii de culoarea nisipului, erau tot un cadou, un cadou de la Vladimir Sergheevici din ultima lui delegație de la Copenhaga, unde s-a dus, după obicei, să lupte pentru cauza destinderii și de unde, după ce s-a tot luptat o săptămână, a adus acești blugi și un pachet de cărți de joc, dar și o oboseală rară: așa se săturase să tot meargă pe undeva și să lupte, că nici nu se mai prefăcea, a început să refuze călătoriile sau mergea fără nici un fel de entuziasm. (Erofeev 2006: 253)

Am fumat un „Marlboro”, numai de astea fumez, îmi face rost de ele un director de restaurant, mă alimentează, este aproape un milionar oficial, adică nici măcar nu ascunde asta! Iar restaurantul lui este – pfui! numai sticlă... (Erofeev 2006: 246)

Imaginea reiterată a Moscovei „adorate”, un oraș care freamătă de viață și cu care protagonista se identifică, a elitelor pe care le frecventează, precum și anumite calchieri situaționale trimit la romanul *Maestrul și Margareta* de Mihail Bulgakov. Modul în care Ira zugrăvește portretul chelnerului iscoditor și fin psiholog, precum și opulența gastronomică și animația meselor la care participă reamintesc atmosfera Casei Griboedov, restaurantul Massolitului, meniurile fastuoase și privilegiile scriitorilor aserviți, surprinse și satirizate de Bulgakov:

Și înăuntru ne salută mult prea amabilul Leonid Pavlovici, priceput, după ce te privește în ochi ca din întâmplare, stabilește din mers prețul vizitatorului, îi poate preciza portretul moral, posibilitățile financiare, starea civilă și serviciul [...] și ne duce într-un separeu cu draperii groase, și acolo masa e deja pusă – special pentru noi – și sunt puse și aperitivele, cum ar fi: ciuperci murate, sațivi și varză murată cu coacăze, lobio, tot felul de verdețuri, lavaș fierbinte, somon cu feliuțe de lămâie și pătrunjel creț, aspic cu hrean, salată de crab cu maioneză, șuncă proaspătă de Tambov, batog, icre și așa mai departe – pe scurt, o selecție gastronomică destinată victoriei asupra aleanului, asteniei, magiei negre, totalitarismului, depresiei, realismului critic, perioadei de stagnare și altor idealisme. (Erofeev 2006: 307–308)

Alte comentarii ale protagonistei trimit la informații din domeniul culturii și civilizației ruse, al literaturii lui Aleksandr Pușkin, Aleksandr Blok, Maxim Gorki, Mihail Șolohov, Cinghiz Aitmatov, Aleksandr Soljenițin, conțin reflecții ironice sau sarcastice despre scriitori celebri ai vremii („Soljenițin, despre care V.S. mi-a povestit cu certitudine că în lagăr era un turnător renumit și un dezertor, nu degeaba mai apoi a și luat-o razna, spre deosebire de același Șolohov, care a scris sincer și cum a fost și de aceea a căpătat și respectul unanim și chiar are și avion personal”), despre lipsa de valoare artistică a literaturii ruse contemporane („ceilalți scriitori în viață nu-mi inspiră încredere, pentru că scriu plictisitor și mint mereu”), despre literatura modernistă („modernism curat care slăbește forța artistică, și nu-i deloc clar de ce-i publică”) și literatura străină („mai interesant și mai omenește scriu autorii străini”), ori demască locurile comune ale literaturii și culturii ruse („despre viața străinilor este mai interesant de citit, pentru că despre a noastră și-așa știm tot, ce să mai citim despre ea” (Erofeev 2006: 17–18)), caracterul meschin și mediocritatea scriitorilor ruși ai momentului:

Iar așa, pornind de la experiența mea, trebuie să spun că scriitorii sunt niște oameni mărunți, ca bărbați sunt și mai mărunți și, dacă nu iei în calcul înfățișarea lor exterioară impunătoare, sacourile de piele, sunt mereu cam agitați, se aprind ușor și termină foarte repede. Nici n-am vrut vreodată să mă căsătoresc cu vreunul, deși de vreo câteva ori a apărut posibilitatea, unul era chiar director de editură. Era un bărbat încă tânăr, dar cu sistemul nervos complet la pământ, care visa să le-o tragă tuturor. [...] A trebuit să mă despart de el. Și multe s-au căsătorit cu asemenea mediocrități, de ți-e necaz. (Erofeev 2006: 18)

Un vector al deconstrucției altor arhetipuri

Ira, „frumoasa rusoaică”, este un vector al demersului postmodernist al lui Erofeev de demontare a constantelor culturale anterioare: religia, mesianismul, simbolurile istorice, cultul suferinței și al sacrificiului, inerente poporului rus. Sunt semnificative în acest sens, pe de o parte episodul convertirii Irei la ortodoxie, din cauza fricii pe care i-o provocau vizitele iubitului mort, ori pendularea protagonistei între reflecțiile profunde despre divinitate („Oamenii trăiesc într-adevăr de parcă El n-ar exista, dar ei trăiesc tocmai pentru că El este”) și invocarea acesteia („Doamne! Nu știu să mă rog la Tine, iartă-mă, nu sunt vinovată, nimeni nu m-a învățat, viața mea a curs departe de Tine” (Erofeev 2006: 56)), care îi provoacă trăiri spirituale autentice, marcate de sensibilitate și lirism („Am început treptat să disting frumusețea și să simt aromele pământului secătuit de toamnă, pe care zboară frunze căzute [...] nici nu mă mai simt, sufletul se bucură, am auzit un cântec în urechi” (Erofeev 2006: 63)) și, pe de altă parte, acțiunile ei incongruente, grevate de libertinaj și alcoolismul emergent:

M-am rugat cum am putut, din toată inima, am revărsat în fața icoanelor o grămadă întregă de lacrimi și am început să bocesc, după care am plecat la restaurant. La restaurant am băut puțin, am plecat, iar eu, sub influența groazei recente, i-am propus lui Merzliakov să rămână la mine peste noapte și să ne aducem astfel aminte de vechea noastră iubire de șase zile. [...] Am început să bem amândoi pe rupte și nici nu știu când am adormit. (Erofeev 2006: 16)

Locurile sacre istorice și ideea de sacrificiu sunt, de asemenea, supuse demitizării, după cum reiese din episodul „alergării” Irinei de-a lungul câmpului Kulikovo, care constituie punctul culminant al romanului. Tânăra se oferă să preia păcatele celorlalți asupra sa și să sufere pentru Rusia, pentru că a observat că are neobișnuită capacitate de a absorbi răul, dar, odată ajunsă la câmpul unde s-a vărsat sânge rusesc, este descumpănită de aspectul comun al acestuia („un câmp obișnuit, acoperit cu trifoi”, care „strălucește auriu, ca toamna”) și își exprimă fățiș dezamăgirea: „mereu te gândești că trebuie să fie ceva deosebit, ei, de parcă în mijlocul trifoiului ar fi trebuit să se reverse oase și craniile albe, laolaltă cu săgețile, lăncile și nu mai știu ce, ca în tabloul unui Vasnețov” (Erofeev 2006: 247–248). Pe acest câmp aleargă de trei ori și este posedată de către o ființă supranaturală, respingătoare, o „forță necurată” care „se condensează” în jurul ei, provocându-i o experiență mistică – în timp ce aleargă aude cântarea unui cor invizibil și vede un stâlp –, dar frații Ivanovici îi impută sacrilegiul comis la adresa acestui loc sfânt al rușilor: „Ei, Irina Vladimirovna, nu ne-am așteptat, sincer, să ne faceți asta! Doar sunteți rusoaică! [...] Ei, oare asta [...] nu este un sacrilegiu? Să calci în picioare un loc național sfânt, să alergi acolo goală dintr-un capăt în altul?” (Erofeev 2006: 271). „Câmpul” pe care aleargă Ira trimite la ideea purificării prin suferință, care răzbate din marile romane rusești, simbolizează sufletul protagonistei, în care se dă bătălia între bine și rău, și poate face aluzie la dictonul lui Dostoievski din romanul *Frații Karamazov*: „Aici diavolul luptă cu Dumnezeu, iar câmpul de luptă sunt inimile oamenilor”.

La capătul acestui pseudosacrificiu mesianic, în mintea protagonistei revin reflecțiile contradictorii, iar ea se dezice de misiunea patriotică („Dar mă gândesc: da’ dă-o dracului, Rusia asta, las să-i poarte și alții de grijă! Gata în ceea ce mă privește! Vreau să trăiesc” (Erofeev 2006: 271)), devenind o parodie la adresa eroinelor exemplare din literatura clasică rusă:

Și oare tu, Irina Vladimirovna, tu, cu tatăl și cu mama ta, cu biografia ta, cu cei doi soțiori și cu scandalurile eterne, tu nu ți-ai dat seama că trebuie să-ți fie milă de ei, de ei, de ei?... De ce te-ai băgat tu într-un complot criminal? De ce ai vrut să răstorni viața asta? Nu trebuie să salvezi pe nimeni, pentru că... de cine? De ei înșiși? Ce să faci? Cum ce? Să nu faci nimic. (Erofeev 2006: 276–277)

Tușele finale din *remake*-ul unui arhetip

Erofeev creează propria versiune a imaginii antieroului, concept intrat în literatura rusă odată cu publicarea romanului lui Dostoievski, *Însemnări din subterană*, apelând pentru ilustrarea acestuia la o protagonistă feminină, dominată de sexualitate, libertinaj și emoții contradictorii, înzestrată cu profunzime psihologică, a cărei personalitate se pretează studiului conștiinței și comportamentului, dar spre deosebire de imaginea „paradoxalistului” existențialist din creația dostoievskiană, antieroina postmodernă este zugrăvită în cheie parodică și tragicomică.

Elementele care trimit la modelul dostoievskian pașă sunt numeroase: confesiunea involburată și divagațiile ample ale Irinei, sentimentul ei de persecuție, care amintesc de caracterul maniacal al „omului din subterană”, legăturile sociale semnificativ slăbite după moartea subită a iubitului scriitor și hărțuirea din partea autorităților și a presei, trăirea acută a sentimentului de singurătate și amărăciune, reflecțiile elaborate și reacțiile intense față de lume, percepția acesteia ca ostilă, scindarea personalității și sentimentul acut al absurdității existenței și al răului care o domină, frământări care o îndeamnă la notații precum: „Știți voi, nu-i o bucurie viața unei fete frumoase printre monstruoziții!”, „De la o vreme am început să mă îndoiesc de noblețea și sinceritatea oamenilor” (Erofeev 2006: 53). Sentimentul eșecului și al abandonului vieții au un contrapunct tulburător în rememorările pasagere ale momentelor de preaplin al existenței de odinioară:

Înapoi! înapoi! La acele vremuri fericite, când aveam chef să mănânc, să beau, și voiam, și puteam, înapoi spre acea banalitate a vieții când totul e interesant: cum se uită cineva la tine, cum se zbate ca o coadă de pește plătica în pantalonii lui, cum ieși și începi să dansezi, cum se repede Carlos să smulgă de pe tine haina de blană, ambasadorul combativ, progresist, cum Vladimir Sergheevici, cu ochii mijiți după masa de prânz, îți împărtășește bârfa guvernamentală la ordinea zilei, ridicată la rang de secret, și mă invită, de plictiseală, la operă, cum voiam eu să merg la Paris, Amsterdam, Londra, nu m-au lăsat, cum am vrut să ating numai puțin sânii ucrainenii ai activistei Nina Cij! Cum voiam totul! (Erofeev 2006: 199)

Această singurătate și înstrăinare crescândă față de ceilalți și de sine însăși o duc la gânduri morbide, cădere mentală, pierderea accelerată a rațiunii, alcoolism și promisiuni neîndeplinite de abținere: „Am deschis bufetul, sticla pe jumătate, [...] mi-am turnat un pahar și m-am așezat, încălzindu-mă de la băutură, părăsită de toți la bătrânețe, am mâncat bomboane de ciocolată umplute cu alune, dar sunt încă vie și caldă”; „O să renunț categoric la băut și beția o urăsc total” (Erofeev 2006: 87). Suferința personajului feminin nu mai purifică, ca în proza clasică rusă, ci aduce depresie și moarte. Elocvente în acest sens sunt consemnările

și reflecțiile Irei, care nu lasă loc de echivoc în privința deznodământului tragic al poveștii ei: „Și am spus: n-am chiar nimic de pierdut, iar în fundătura aia natală nu vreau să plec, pentru că acolo, în tindele umbroase, face floare varza acră, iar ea s-a bucurat: hai să ne spânzurăm împreună în același timp [...]” (Erofeev 2006: 160–161); „Nu mai am despre ce să scriu, îmi pare rău de cele făcute, vă rog să aveți în vedere viața mea izolată, am fost mereu la limită, nu m-am stăpânit, am fost mult prea rușinoasă, nu am crezut că sunt dorită de cineva” (Erofeev 2006: 341).

În ciuda sentimentului de trăire plenară, de energie debordantă, pe care îl reflectă cea mai mare parte a confesiunii ei, la capătul acestei vieți trăite la limită, „frumoasa rusoaică” alege să se sinucidă (gest care trimite, în cheie parodică, la decizia Margaretei, muza Maestrului zugrăvit de Bulgakov, de a-și trăi iubirea cu scriitorul persecutat de regim și în viața de apoi) și, ca o autentică antieroină paradoxalistă postmodernă, se referă la sinuciderea ei ca la o nuntă: „Romanul se încheie cu o nuntă. E timpul să termin! Să acopăr oglinda cu un cearșaf folosit” (Erofeev 2006: 340).

Așa cum s-a remarcat, „Finalul romanului [...] demonstrează «adevărul după Dostoievski». Deși eroina alege moartea, în monologul final răsună motivul iubirii milostive și atotiertătoare: «V-am iubit», spune ea mulțimii; «A fost iertat!» – spune despre tatăl care a sedus-o la o vârstă fragedă; «Să facem pace», îi spune ea «mirelui ei nepământeian», din cauza căruia este nevoită să moară” (Prohorova 2010: 110). Ultimele cuvinte din acest episod de sinucidere sunt „Săru’ mâna”, o încheiere paradoxală și simbolică, care sugerează faptul că nu s-a întâmplat nimic neobișnuit și că viața își va urma cursul la fel ca până atunci, susținând ipoteza potrivit căreia, arată Virgil Șoptereanu, „Nu este exclus ca în conturarea acestui sfârșit tragic al protagonistei să-și fi găsit ecou concluzia autorului extrasă din lectura operelor marilor maeștri ai cuvântului și exprimată apoi concis: «Înfrângerea este principala temă a literaturii», a literaturii «bune», sugerează contextul aserțiunii” (Șoptereanu 2012: 351).

Concluzii

În jocul postmodernist al lui Erofeev intră diverse tipuri de eroine ale literaturii clasice ruse, iar codurile lecturii lor sunt parodiate, schimbate, ori chiar inversate, după cum glosează ironic, prin vocea protagonistei, însuși naratorul („Las’ ca lectura cărților să fie treaba noastră, a rușilor, de la care te ia durerea de cap și trec anii”), iar tema iubirii este corelată cu un conținut nou și insolit. Arhetipul frumuseții ruse păstrează din tradiția literară trăsăturile care se referă la

aspirațiile general umane de fericire, căutare a iubirii și împlinirii, dar cunoaște mutații semnificative în ceea ce privește ideea de unitate a bunătății, frumuseții și a feminității ruse izbăvitoare, a suferinței care transfigurează.

Prin dinamica construcției protagonistei, prin ideea și simbolistica romanului său, Erofeev creează un personaj feminin care reflectă ruptura cu tradiția literară rusă și provoacă cititorul să reexamineze imaginea clasică a rusoaicei și convențiile cu privire la erotism, morală, datorie, spiritualitate, frumos și urât, bine și rău. Totodată, prin romanul *Frumoasa rusoaică* Erofeev deschide direcții și teme absolut noi pentru literatura rusă recentă, imaginează și propune un altfel de univers al condiției feminine și al femeii ruse și impune în conștiința cititorilor o imagine actualizată a scrisului și scriitorului din Rusia de azi.

BIBLIOGRAFIE

- Dinu, Camelia, 2018, „Gruparea OBERIU, neoavangarda și postmodernismul”, în Antoaneta Olteanu (coord.), *Postmodernismul rus*, București: Editura Universității din București, 65–100.
- Epștein, Mihail, 2000, *Postmodern v Rossii. Literatura i teoriia*, Moscova: Elinina.
- Erofeev, Viktor, 2006, *Frumoasa rusoaică*, traducere din limba rusă, note și postfață de Antoaneta Olteanu, Pitești: Editura Paralela 45.
- Olteanu, Antoaneta, 2006, „Viktor Erofeev și literatura contemporană rusă”, în Viktor Erofeev, *Frumoasa rusoaică*, traducere din limba rusă, note și postfață de Antoaneta Olteanu, Pitești: Editura Paralela 45, 347–407.
- Prohorova, Tatiana, 2010, „Диалог с Ф. М. Достоевским в романе Виктора Ерофеева *Русская красавица*”, în *Ucenîe zapiski Kazanskogo universiteta. Seriiia Gumanitarnîe nauki*, 2 (152), 101–112. <https://cyberleninka.ru/article/n/dialog-s-f-m-dostoevskim-v-romane-viktora-erofeeva-russkaya-krasavitsa> (Accesat: 23 noiembrie 2024).
- Șoptereanu, Virgil, 2006, „Despre postmodernismul rus. *Sine ira et studio*”, *Romanoslavica*, vol. XLI, Editura Universității din București, 7–11.
- Șoptereanu, Virgil, 2012, *Modernism. Avangardă. Postmodernism*, București: Editura Semne.