

»PORNOGRAFSKA LITERATURA«

V. SOROKINA V PRIMEŽU

RUSKEGA KULTURNEGA SPOMINA

(O tem, kako ni mogoče ubežati
lastni zgodovini)

Miha Javornik

Filozofska fakulteta, Ljubljana

Raziskava je posvečena enemu najbolj kontroverznih ruskih pisateljev, enfant terrible sodobne ruske literature in kulture – Vladimirju Sorokinu. Namen prispevka je vnaprej jasno določen: odgovoriti na vprašanje, zakaj njegova dela še danes niso postala predmet »akademske« obravnave v Rusiji, medtem ko v zahodnoevropskih deželah njegovo delo obravnavajo številni svetovno priznani strokovnjaki. Odgovore iščemo v specifikah ruskega kulturnega modela in bralca uvedemo v specifiko postsovjetskega kulturnega prostora.

‘The Pornographic Literature’ of Vladimir Sorokin in the Clutches of Russian Cultural Memory (Or, How It Is Impossible to Escape Your Own History). *The study concerns one of the most controversial Russian authors, the enfant terrible of modern Russian literature and culture, Vladimir Sorokin. Its purpose is to answer the question as to why his work – widely discussed by internationally renowned authorities in West European countries – has yet to become the subject of ‘academic’ debate in Russia. The study looks for answers in the specifics of the Russian cultural model, and introduces the reader to the specifics of the post-Soviet cultural arena.*

Najprej je treba povedati, da ni namen razprave na izčrpen način predstaviti literarni opus Vladimirja Sorokina, kontroverznega ruskega prozaika, ki mu v medijih in sredi akademskih krogov radi pripišejo oznako pornografski pisatelj.

Če so v ruski strokovni javnosti besedila Sorokina pogosto le predmet poenostavljenih ocen in zgražanj,¹ so na zahodu, še posebej v Nemčiji,² predmet številnih poglobljenih razprav, njegova popularnost je primerljiva z Viktorjem Pelevinom, enim najbolj prepoznavnih ruskih avtorjev srednje generacije, katerih dela so strokovno visoko ocenjena in jih z velikim uspehom trži po zahodnoevropskih deželah.³

Omenjeni dejstvi se zdita zanimivi in porodita vprašanje: bi bila Sorokinova literatura res predmet tolikih analiz, če bi bila le pornografi-

ja? Ker je na tržišču na kupe pogošno-komercialne literature, nad katero bi se resni znanstvenik najbrž le namrdnil, predpostavljamo, da mora biti v literaturi Sorokina nekaj drugega, kar zahodne raziskovalce priteguje k poglobljenemu branju in analizi, medtem ko rusko strokovno elito prav ta »drugost« odbija. Zakaj prihaja do te razlike v obravnavi avtorjevega dela? Gre za različno razumevanje, ki ga pogojuje razlika v simbolni mreži, v »prešitju« pomenov različnih kultur?

V nadaljevanju nas bodo tako zanimale zakonitosti ruskega zgodovinskega razvoja, vpogled prek kulturnega spomina v kolektivno zavest, literatura Sorokina pa bo gradivo, v katerem se po našem mnenju ruska specifičnost nazorno zrcali.

O zahodnem in ruskem postmodernizmu – stičišča ali razlike? Problem avtorstva.

Za začetek je treba predstaviti »duh časa«, v katerem se je oblikoval ustvarjalni nazor Sorokina. Že kot mladenič se je sredi sedemdesetih let 20. stoletja znašel med nonkonformističnimi ustvarjalci, ki so izgrajevali prvo po socrealizmu avtohtono rusko umetnostno smer – soc-art (gl. Javornik, "Socart"). V družbi Melamida, Bulatova, Kabakova se je seznanil s platni (omenjeni ustvarjalci, predvsem slikarji se v poetiki približujejo pop-artu A. Warhola), na katerih umetniki družijo dve ali več stilističnih ravnin, od katerih je ena – kanonizirana socialistična norma – vedno izpostavljena pismu. Sorokin, ki se sprva tudi sam preizkuša v likovnem izrazu kot grafik, sprejme omenjeno »nesopostavljivo« dvoravninskost tudi za temeljni postopek književnega ustvarjanja ter mu ostane zvest več kot petnajst let. Namen je vedno isti – do popolnosti destruirati zakoreninjeno (socialistično) jezikovno normo, porušiti do temeljev monolitno in monološko zapovedano resnico, kot jo je izgrajeval več kot pol stoletja sovjetski sistem.

Soc-art zaradi tedanje sovjetske izolacije nima veliko možnosti za dialog s sočasno zahodno kulturo, družboslovno in humanistično znanostjo, zanimivo pa je, da v svoji »polifonosti« porodi ideje, v marsičem podobne sočasno nastajajoči teoriji francoske nove kritike, ki z deli Barthesa, Kristeve, Derridaja ipd. ponudijo bralcu poststrukturalistično branje zgodovine in kulture.

Med zahodnoevropskim in ruskim kulturnim razvojem so vidne vzporednice, vendar med njima obstajajo pomembne razlike. V primerjavi z zahodom se ruska literatura v 70-80-ih letih ne oplaja s teoretičnimi diskurzi,⁴ novodobne ruske kulturološke teorije nastajajo praviloma kot odziv na kulturno-umetniško produkcijo. Nonkonformistična literatura v 80-ih letih se razvija predvsem na temelju lastne zgodovinske izkušnje in konceptualisti, ki izhajajo iz umetniške prakse soc-arta, prihajajo do naziranja, podobnega tedaj že uveljavljenemu zahodnemu postmodernističnemu literarnemu diskurzu: tudi ruskega konceptualista vse bolj zanima razmerje jezik – tekst – realnost. To zanimanje se v ruski kulturi poraja iz nuje preosmisлити lastno avtorsko pozicijo v postsovjetskem obdobju ter se razvija v metodo, kako po

obdobju prevlade »kolektivnega Jaz-a« ponovno vzpostaviti avtorsko individualnost. Zgodovina totalitarizmov namreč uči, da je vsakršna individualnost, ki se ne podreja ideji kolektivnega v stvarnosti, nezaželena, nelegalna, pogosto celo nelegitimna. V sovjetski stvarnosti je bila tako ta ideja največkrat usodna za od partijske ideologije drugače mislečega posameznika/ustvarjalca. Tak avtor je bil po mnenju oblasti potreben temeljite prevzgoje, ki se je pogosto končala z mučenjem in smrtjo v državnih taboriščih.

Iz danes že sprejemljive časovne distance je mogoče z gotovostjo trditi, da je k »rušenju« avtorske individualnosti pomembno prispevala ruska historična avantgarda s poudarjanjem zakonitosti samega gradiva in umetniških postopkov ter s tem za razliko od sočasnega postsimbolizma zabrisala pomen enkratnega in neponovljivega avtorskega dejanja. Vloga avtorja kot demiurga se umika v ozadje, da bi se razkrile imanentne značilnosti samega teksta: znane so formalistično/futuristične parole o tekstu kot »stvari« (слово=вещь), ki živi svoje življenje. Prav te, za nadaljnje razmišljanje pomembne avantgardistične zahteve, prirejene duhu časa po oktobrski revoluciji, vzpostavljajo sovjetsko normativno poetiko. Če je bila avtorjeva naloga v avantgardi prikazati imanentne značilnosti teksta, naj v nastajajočem sovjetskem sistemu umetnik prikazuje značilnosti in zakonitosti novega družbenega modela: tekst se dejansko spreminja v »stvar« – v nekaj realnega. Položaj, v katerem se znajde avtor v obdobju pozne avantgarde in kasneje v unificiranem socrealističnem sistemu, prične spominjati na položaj »avtorja« v srednjem veku oz. v zgodnjem obdobju klasicizma.⁵ Za omenjeni obdobji v ruski kulturni zgodovini je namreč značilno, da je avtor v službi Drugega (bodisi Boga ali Države) in opravlja le vlogo posrednika, kjer ne prihaja v ospredje lasten, individualen avtorski govor, temveč ideja oblasti, ki naj bi delovala v prid vsemu kolektivu.

Po krajši predstavitvi ruske kulturne specifike v začetku 20. stoletja (s povsem določenim namenom za razpravo) se vrnemo k vprašanju o vzporednicah med rusko kulturno izkušnjo in zahodnoevropskim poststrukturalizmom. Ruski umetnik živi v času, ko se iz izkušenj historične avantgarde prične uveljavljati socrealistična norma kot odraz totalitarnega sistema. Lahko bi rekli, da »živi« teorijo, ki jo je – sicer s povsem drugačnih izhodišč – predstavil v 70-ih letih 20. stoletja v zelo odmevnem esejju *Smrt avtorja* danes že kanonizirani francoski teoretik Roland Barthes: avtorski jaz je mrtev.

Po več kot petdesetletnem »zastoju« v razvoju ruske kulture porodi socaristična diskreditacija »svetih« komunističnih simbolov nelagodje in šok. Šok terapija, ki vodi k vse očitnejšemu rušenju sovjetskih ikon, se sprevrže v začetku 80-ih let v evforično občutje o popolni svobodi. A začetno evforijo kaj hitro zamenja drugo spoznanje – dejansko še bližje zahodnoevropskemu poststrukturalističnemu naziranju: resnične svobode ni, avtorjevo delo je vedno proizvod ustaljenih jezikovnih predstav, ki omejujejo, a hkrati – paradoksalno – edine omogočajo svobodno izbiro: prevladujoča kultura (socrealistični) normi ne more ubežati. Odvisnost od jezikovnega koda, simbolne mreže in kulturno-zgodovinskega spomina vodi k ustvarjanju različnih avtorskih mask, ki jih odvisno od različnih kontekstualnih

diskurzov ustvarjalec lahko le menjava. V ruskem konceptualizmu se povsem pričakovano rodi mnenje, da je edina možna resničnost realnost teksta, kjer avtor ni samostojen, saj se v nešteti preigravanjih teksta vsakič znova kaže kot nepravi avtorski jaz.

Povzemimo: če je bil avtor v obdobju sovjetskega totalitarizma omejen v izrazu zaradi neposrednih ideoloških pritiskov, ga prične ideologija s popuščanjem ideoloških spon obvladovati tam, kjer misli, da je svoboden. Ujetost v jezikovno normo ni omejena le s socrealističnim jezikovnim modelom, temveč je determinirana s »paradigmo« ruske kulture nasploh. Vzorec je ponotranjen in spoznanje, da mu ni moč ubežati, porodi mazohistično preigravanje izjavljalskih gledišč, čemur sledi spoznanje o nemoči izraziti samega sebe – vedno smo ujeti v simbolno mrežo. Avtor deklarativno sporoča: avtorski jaz je mrtev.

Še je potrebno za hip ostati pri vprašanju o sorodnostih ruske umetniške prakse zadnje tretjine 20. stoletja z zahodnoevropsko postmodernistično kulturo in osvežiti že povedano z novim vprašanjem: kako je mogoče opaziti sorodnosti v kulturnem razvoju evropskega vzhoda in zahoda, ko imamo vendar v Rusiji / Sovjetski zvezi opraviti z drugačno družbeno-ekonomsko danostjo kot na zahodu? Ali res nastajajo med rusko kulturo in zahodom – ne glede na različno družbeno ureditev – vzporednice, ki pravzaprav govorijo o skupnem zgodovinskem spominu, o pripadnosti ruske kulture k »evropskemu kulturnemu modelu«?⁶

Intertekstualnost kot deavtomatizacija nasilno vzpostavljenega razmerja med označevalcem in označencem. Problem meje v ruski kulturi.

V Rusiji se soc-art kot osrednja pojavnost nonkonformizma v 80-ih letih razveja v razne konceptualistične smeri. Če je osnovni namen zgodnjih konceptualistov (soc-artistov) porušiti z oblikami dvoglasne raznosmerne besede⁷ socrealistični kanon, postane za konceptualista osemdesetih let predmet destrukcije ruska kultura v celoti: priča smo stilizaciji, parodiji, polemiki, travestiji ruskih literarnih klasikov – Dostojevskega, Tolstoja, Puškina, Turgenjeva ipd. Tovrstno preigravanje tekstov ruske tradicije sicer v prvem hipu spomni na deklarativna zanikanja historične avantgarde v boju proti »malomeščanski literarni pozlati«, a tehtnejši razmislek pokaže, da zanikanje v ruskem konceptualizmu ne pomeni tudi radikalne prekinitve s tradicijo.⁸ Teksti ruske kulture, ki jih konceptualisti destruirajo, hkrati služijo kot gradivo v iskanju izvirne (kolikor je to sploh mogoče) avtorske pozicije. Priča smo udejanjanju umetniške metode, ki jo eden najpomembnejših francoskih poststrukturalistov J. Derrida imenuje dekonstrukcija. Gre za igro z že poznanimi jezikovnimi diskurzi, za »karnevalizacijo«, s katero konceptualisti razbijajo monolitnost kanoniziranega diskurza, a vse-skozi v izrazu ostaja »sled« jezikovne normativnosti.

Nenehno preigravanje, karnevalizacija, polifonija in posledično »izguba središča«, kjer se zamegljuje predstava o meji, so značilnosti po-

stmodernizma. Ruski konceptualizem, izhajajoč iz politično angažiranega soc-art-a, tako postane prvo obdobje ruskega postmodernizma (Javornik, »Urejanje«).

V 80-ih letih, ko nastopi kratkotrajno obdobje občutja popolne svobode kot rezultat popolne dehierarhizacije različnih kulturno-ideoloških modelov, se prične (jezikovni) znak osvobajati sistemsko vsiljene »arbitrarnosti« med označevalcem in označencem.⁹ Ta svoboda pripelje ruskega ustvarjalca v past, saj mu veliko poti za naprej ne ostane: ali nadaljevati s formalnimi iskanji v duhu historične avantgarde, se ustaviti pred praznino, ki jo porodi destrukcija dogovorjenih razmerij med označevalcem in označenim (jezikom in dejanskostjo), ali preigravati zgodovinsko in kulturno danost ter odkrivati mnogotere (I. Smirnov bi rekel shizoidne)¹⁰ podobe lastnega Jaz-a, kot se »prelamljajo« v tekstih kulture.

Vladimir Sorokin preide v svoji literaturi vse našteje faze: destruiira normativnost socialističnega jezikovnega modela, opozarja na represivnost diskurzov v ruski klasiki, izzove ostre reakcije v ruski javnosti, navajene ustaljenih predstav v jeziku, se v 80-ih letih znajde pred praznino in jo v začetku novega stoletja namerava zapolniti z novo vizijo.

Preden se neposredno posvetimo uvodnemu vprašanju, zakaj »porno-grafija« Sorokina do danes ni postala predmet institucionalnega proučevanja v Rusiji, pokomentirajmo še nekatera zgoraj predstavljena teoretska izhodišča.

Ob prej predstavljeni in uveljavljeni misli o ruskem konceptualizmu (in postmodernizmu v celoti), za katerega so značilni preigravanje, polifonija, karnevalizacija, razsrediščenje, disperzija, ukinjanje mej, se prostor interpretacije širi: meja seveda ni izginila, spremenila se je njena pojavnost, ki nastaja zaradi polifonije, karnevalizacije in posledično vodi v »razsrediščenost«. Ker nastalih sprememb ruski človek ni ponotrnil, jih privzel ter meje simbolno prevrednotil (temveč jih je skušal zavreči, izbrisati, kar objektivno seveda ni mogoče), ga preveva občutje izgubljenosti in nesmisla, pojavi se malodušje ob nikoli končani igri, ki je le sama sebi namen. Šele ko spoznamo na novo postavljeno »mejo«, se bo začela nova pot: pojem meje je jamstvo lastni subjektivnosti in nacionalni identiteti.

Kakor smo že dokazovali, se v času, ko se spreminja pojem meje in odnos do nje (zamenjava sistema, konstruktivnega principa, dominante), izgublja predstava o lastni identiteti (Javornik, »O predvid.«). Premik vodi k dvomu (kdo smo, kje smo, v čem je specifična naša kultura, kje so naše korenine? ipd.) in v agresivno nasprotovanje vsemu »tujemu«, kar po prevladujočem mnenju ne spada v sistem vrednot. Prav nobenega dvoma ni, da teksti Sorokina premikajo predstavo o meji v zavesti ruskega človeka, ustvarjajo nelagodje ob branju, porodijo nasprotovanje in uničujejo predstavo o lepi umetnosti. Sorokinovo igro je treba razumeti kot znak dinamike v razvoju kulture, kjer se ruši predstava o vsem kanoniziranem, ustaljenem, avtomatiziranem ter napoveduje novo razumevanje meje. Poraja se nelagodje v »oficialni kulturi«.

Rušenje ruske kulturne paradigme in ruska »ljubezen do jezika«. O postmodernosti ruske družbe nasploh.

Občutje nelagodja, celo gnusa ob branju Sorokinovih knjig govori o rušenju paradigme, iz katere je vseskozi črpala ruska kultura in posledično izoblikovala specifičen vrednostni sistem, ki ga je ruski človek v razvoju ponotranjil. Ena od takih vrednot v ruski kulturi je ljubezen do besede. A vedeti moramo, da je prav navezanost na besedo pripeljala k ukinjanju meje med realnostjo in jezikom oz. k enačenju teksta/modela s samo dejanskostjo. Ta specifika ni le značilnost sovjetskega totalitarizma, temveč obstaja kot stalnica v različnih obdobjih ruske zgodovine, vedno tedaj, ko je oblast skušala izgraditi idealen model vladanja in spreminjala prej v tekstu zapisano vizijo v dejanskost. Simptomatično je, da so vsi ti modeli nastajali najpogosteje kot posegi samodržcev v čas in prostor, ki so pustili v ruski zgodovini odločilno sled, in se spremenili prav zaradi svoje ponovljivosti v specifično karakteristiko ruskega kulturno-zgodovinskega razvoja. Od časov vladanja Ivana Groznega, kasneje Petra Velikega pa vse do sovjetskega totalitarizma so se rojevale ideje in teksti o popolni državi, sistemu in redu. Pri tem je bila naloga »reformatorjev človeških duš« vedno enaka: utelesiti jezik v realnost, tudi za ceno ogromnih žrtev ob nasilnem uvajanju zamišljenega modela. Ljudje so se postopoma privajali na ta proces (iz strahu pred kaznijo?): to, o čemer govori beseda/tekst/dokument, je absolutna resnica.¹¹

Menimo, da prihaja vsakič znova ob utrjevanju sistemskosti omenjenega procesa v obdobjih ruske zgodovine v ospredje ideja »o ljubezni do jezika«, ki posledično pripelje k enačenju označevalca in označenca. O stranskih učinkih tega enačenja, ki imajo usodne posledice za individualnost posameznika, pa govorijo številni (tudi iz slovenske zgodovine dobro poznani) primeri montiranih procesov, kjer je beseda kot dokument-dejstvo postala vsemogoče sredstvo pri dokazovanju krivde posameznika, dejansko pa zanjo niso obstajali nobeni materialni dokazi.

Enačenje znaka in realnosti kot legitimno sprejeti način tvorjenja ruske oz. sovjetske socialistične dejanskosti se je v 20. stoletju utrjevalo skoraj 70 let in razumljivo je, da se z obdobjem perestrojke in glasnosti sredi 80-ih let umetno zgrajeni monološki model resnice prične rušiti kot hišica iz kart. Sredi občutja svobode povsem pričakovano prihaja do blasfemičnih, za povprečnega ruskega človeka skoraj paradoksalnih in »bogoskrunskih« idej o fantastičnosti sovjetskega socialističnega kanona, ki mu nonkonformistični ustvarjalci pripišejo značilnosti utopije in mita (Geller, Dobrenko). Umetniki imajo pred sabo jasen cilj: razgaliti sovjetski mit. Govorili smo že o tem: nastajajo prvi politično angažirani konceptualistični teksti – soc-art.

Za človeka, ki je bil socializiran v svetu-prividu, v besedi-realnosti, pa je – paradoksalno – postal soc-artistični proces demistifikacije, degradacije socialističnega modela nekaj fantastičnega in nepredstavljivega. To ni pomenilo le, da se realnost besede, v katero je posameznik verjel – ali je bil naučen oz. zaradi strahu prisiljen vanjo verjeti – ruši pred njegovimi lastnimi očmi, na ta način se je pričela sesedati realnost kot taka. Utopična sov-

jetska paradigma je pričela izginjati, meje med realnim in navideznim so se pričele premikati, potrebno se je bilo privaditi na nov model. Razumljivo je, da je nenadna sprememba pahnila v občutje brezizhodnosti in katastrofičnosti predvsem tiste ljudi, ki so bili najbolj socializirani: tistim, ki so imeli distanco, ki niso verjeli v absolutno realnost znaka, prilagoditev seveda ni bila problem. Na podoben način kot (sicer nekoliko kasneje) soc-art v celoti, se je ruski človek, nevajen novih zakonitosti meje, znašel ujet v praznino. Ker je bilo novo diametralno nasprotno od tega, kar so kot vrednote privzeli najbolj vzgojeni v starem režimu, se je povsem predvidljivo pojavilo stremljenje, da bi se vrnili nazaj v svet poznanega, v svojem bistvu v realnost izmišljenega jezika, v kateri je fizični obstoj v celoti odvisen od besede. Kot da bi se ruski človek želel vrniti nazaj v čas, ko so bile besede oz. tekst že tudi realnost. Tisto, kar nam je znano, je seveda tudi bližje ...

Predpostavimo, da imamo prav in si zastavimo še eno, to pot nekoliko provokativno vprašanje: ko razmišljamo o temeljnih karakteristikah postmodernizma, kjer je na prvem mestu prav ideja o tekstu kot realnosti, v katerem se zamegljuje predstava o meji med realnim in fiktivnim, se porodi misel o »postmodernosti« ruske družbe in kulture nasploh – kot temeljne značilnosti kulturne identitete. Človek je bil v ruski zgodovini nenehno ujet v nekakšne simulakre, ki so se po volji oblasti nenehno in pogosto nasilno spreminjali v dejanskost, z njo pa niso imeli kaj veliko skupnega. Ali ni v nasilnem postavljanju meje med tem, kaj je resnično in kaj ne, videti zameetek ambivalentnosti kot temeljne karakteristike ruske kulture: ruski človek mora sprejemati model/tekst kot realnost, hkrati pa mu občutje realnosti govori nekaj povsem drugega? Da nismo daleč stran od pravega odgovora, naj ponazori primer – peterburška povest *Bronasti jezdec* A. S. Puškina, eden osrednjih (paradigmatskih) tekstov ruske kulture, ob katerem se reflektira v iskanju individualnosti večina pomembnih avtorjev 20. stoletja. Jevgenij, mali človek iz Puškinove povesti, ki živi v »umetnem« mestu-prividu Peterburg, mora sprejeti idejo-model Petra Velikega, da zgradi pristanišče-prestolnico. A povsem racionalno jo lahko sprejema le dotlej, dokler mu naravna stihija ne poruši intimnega sveta in se mu ne vzbudi občutje izgubljenosti oz. nerealnosti. Seveda se poskus upora proti modelu, ki je postal zgodovina (mesto Peterburg), konča s smrtjo »junaka«: upor proti »jeziku«, ki je postal dejstvo, ni mogoč.

Demitologizacija in remitologizacija v ustvarjalnosti Sorokina

Iz vsega povedanega sledi novo spoznanje o tekstih Sorokina. Zaradi nezdržljivosti različnih ravnin prihaja do šoka, bralec, navajen normativnih predstav o »lepi umetnosti«, se zgraža. Sorokin je namen dosegel: demistificiral je ruski mit in se uprl vsemogočni »oblasti jezika«. Ruši se zakoreninjeni mehanizem v zavesti ruskega človeka, razkriva se konvencija jezikovnega znaka, vidna je njegova dvoumna vloga pri gradnji realnosti. Skupek znakov (tekst) ne more biti dejanska realnost, ki jo živimo. Povsem nedvo-

umno je v tekstih zaznati opozorilo o nevarnosti t. i. mitološkega mišljenja, katerega temeljna značilnost je prav enačenje označevalca in označenca (več o tem gl. Javornik, »O predvid.«). Sorokin bralcu ponudi možnost, da se reši »zgodovinskega prekletstva« in se poda na pot novega, k novim predstavam o mejah. Novo pa je neznano in zato sproža nelagodje in zavračanje.

Razvijmo misel podrobneje na primeru konkretnih tekstov. Kot rečeno že v uvodu k razpravi, je za dosedanje ustvarjalnost Sorokina (z izjemo zadnjega romana) značilen splet (najmanj) dveh nasprotujočih si stilističnih ravnin, ki vsaka po svoje izgrajuje različne predstave o realnosti. Prva stilistična ravnina ustvarja za bralca sprejemljive in pričakovane podobe oz. postopke iz socrealistične kanonizirane literature, pogosto pa je v tekstih opaziti stilizacije ruske klasične literature 19. stoletja. Gre za ponavljanje lahko prepoznavnih izraznih sredstev, ki v zavesti ruskega človeka oblikujejo naučeno predstavo o realnosti. Druga stilistična ravnina, ki se pojavi povsem nepričakovano kot nadaljevanje prve, je tista, ki vzbudi negotovost in gnus. Z že prepoznavnimi stilističnimi postopki iz prve ravnine uvaja avtor teme, ki jih bralec, navajen določene normativnosti, ne sprejema niti na estetski niti na etični ravni: eden za drugim se nizajo prizori posilstva, ubojev, kanibalizma, ekskrementacije, sprevržene seksualnosti ipd. Za prvi primer naj služita dve, v slovenščini že objavljeni noveli *Začetek sezone* in *Andrej Andrejevič* iz zbirke, nastale v prvem obdobju Sorokinovega ustvarjanja *Prvo kolektivno delo* (*Первый субботник*).¹² V prvi noveli spremljamo lovca na poti po gozdu – romantičnim opisom narave, ki spominjajo na *Lovčeve zapiske* Turgenjeva, pa sledi naturalističen prikaz umora, ko človek namesto živali sam postane žrtev. Druga novela oživilja za socrealistično poetiko tipičen model »vzgojnih romanov« (Bildungsroman), ki vpeljuje tudi za Sorokinovo literaturo kasnejših obdobjih priljubljeno razmerje učitelj – učenec: pred bralcem se izrisuje podoba idealnega učitelja, ki ob zaključku šolanja učencem na taborjenju razkriva še zadnje nauke o življenju. Eden od učencev, prevzet od učiteljevih modrih besed, sledi svojemu »pastirju« globoko v gozd. Posebej poudarjen prikaz pejsaža, ki je v noveli sredstvo za glorifikacijo »učitelja-junaka«, v hipu izgubi svojo vlogo,¹³ ko učitelj sredi velikega, s srebrnimi luninimi žarki obsijanega travnika opravi veliko potrebo. Degradacijo učitelja na raven običajnega človeka z vsakdanjimi fizičnimi potrebami bi bilo še razumeti, če ne bi sledil prizor, ko si učenec, slepo zaverovan v učiteljevo avtoriteto, zmaši v usta njegovo »dišeče blato«.

Že zadnji primer, ki napoveduje obscene in pornografske motive v kasnejših Sorokinovih tekstih, bi lahko porodil vprašanje, zakaj bi bili tovrstni estetsko in etično nesprejemljivi teksti predmet resne znanstvene obravnave. Tovrstnim tekstom so se v ruski znanstveni sredini vedno radi izognili, prav zaradi lastne vpetosti v normativen model, saj so kazali sliko njihovega ravnanja in odnosa do avtoritet. A že večkrat v zgodovini se je pokazalo, da je prav literatura »na meji« (npr. dela markiza de Sada) izzvala posebno zanimanje in ima v zgodovinskem razvoju pomembno vlogo.¹⁴ Tako je tudi vprašanje, zakaj Sorokin uporablja v svoji literaturi predstavljeno narativno strategijo in estetsko ter etično težko sprejemljive teme, še posebej zanimivo.

Namensko ponavljanje ruskemu bralcu dobro poznanih motivov in stiliističnih postopkov, s čimer Sorokin skuša čim bolj popolno obnoviti normativnost, služi kot temelj drugemu delu pripovedi, da bi bil šok čim večji in bi z njim izzval odločen odpor, do katerega prihaja zaradi neskladja med normativno narativno strategijo in v njej nesprejemljivih motivov.

Če sklepamo po odklonilnih odzivih ruske strokovne in širše javnosti, je Sorokin ta namen dosegel. A s tem še vedno nismo zadovoljivo pojasnili, zakaj smo priča tako različnim odzivom na Sorokinovo šok terapijo na zahodu in v Rusiji. Povežimo ugotovitve iz zgoraj predstavljene specifične ruske kulture in tedaj se nam osrednji vzrok za zavračanje Sorokinove literature razgrne sam: kaže se v dejstvu, da je Rus navajen sprejemati tekst kot realnost. Če bi za ilustracijo uporabili termin recepcijske estetike, bi rekli, da prvi del Sorokinovih tekstov zapolnjuje horizont pričakovanja pri ruskem bralcu, medtem ko drugi izzove nasprotno reakcijo – take stvarnosti pač ne more biti. Navezujoč se na misli M. Ryklina, sodobnega ruskega kulturologa, učenca francoskih dekonstruktivistov, lahko skupaj z njim zapišemo, da smo v ustvarjalnosti Sorokina priča procesu, ko govor postaja samo dejanje (действие в речи). Ta značilnost pa ne govori o ničemer drugem, kot o značilnostih mitološkega mišljenja, kjer je označevalec že hkrati tudi označenec.

Na osnovi opazanj tako lahko ponovno zatrdimo, da Sorokin v konceptualistični drži poskuša dekonstruirati mehanizem, ki obstaja kot stalnica ruske kolektivne zavesti, se trudi razmejiti označevalec od označenca, ločiti besedo/jezik od realnosti: pomembno je zavedati se meje.

Razkrivanje ene od dominant ruskega sprejemanja sveta, razgaljanje mehanizmov, ki vzpostavljajo prevladujočo strukturo osebnosti, je potemtakem cilj pisateljske strategije. Poudariti je treba, da je v tekstu, kjer imamo opraviti z »dejanjem v govoru«, še posebej pomembno, da se nasilno dejanje poraja zaradi »nasilnosti govora«. Govor preraste v nasilje nad telesom človeka. V različnih obdobjih ruske zgodovine, med katerimi je sovjetski totalitarizem pustil vse do danes globoke brazgotine na »telesu«, srečamo poskuse, kako bi posameznik zaščitil lasten fizični obstoj z izmišljenimi in »nasilnimi« besedami-ovadbami, ki so v očeh oblasti veljale kot dokument oz. realnost. Proces, ki je peljal k utelešenju besede/znaka v dejstvo, je bil v sovjetski stvarnosti vsakodnevna praksa – (izmišljena) beseda je vedno stremela k temu, da bi se utelesila. Če si na tem mestu izposodimo misel oberiutovca D. Harmsa o tem, kako je beseda »realna stvar« in lahko ubija, vidimo, da je z njo vodilni predstavnik »realne umetnosti«¹⁵ pravzaprav prodril v bistvo sovjetskega represivnega aparata (prim. Jaccard). Zaradi »resničnosti« besede so že v času delovanja poznoavantgardne skupine Oberiu trpeli milijoni nedolžnih ljudi, na tisoče jih je v preizkušeni praksi počasnega izčrpavanja telesa priznalo, da so »izmišljene besede« popolna resnica, misleč, da se bodo s tem rešili »telesnih muk«. Beseda je postala fizično sredstvo represije nad človekom.

Mišljeno nekoliko ironično, bi lahko Sorokinovo ustvarjalnost umestili k pojavnostim novodobnega ruskega realizma, s tem ko razkriva mehanizem sovjetskega družbenega sistema. Če je ruska kultura kar se da popolno

»uresničila« svetopisemsko idejo o »besedi, ki je meso postala« v obliki represivnih totalitarnih sistemov, pomeni Sorokinovo rušenje ideje o »svestosti besede« posmeh kolektivni zavesti, ki opredeljuje rusko nacionalno identiteto. Bolj prepričljivo jo avtor »razgali«, bolj oster je odziv ruskega bralca – sprva žolčne kritike v tisku se spremenijo v odkrite grožnje avtorju, sledijo jim sodni procesi, razprave v dumi, ki jim sledijo prepovedi izvajanja njegovih del v javnosti.¹⁶

Prav od zgodnje zbirke novel *Prvo kolektivno delo* pa vse do romana *Modro salo* (*Голубое сало*),¹⁷ ki je izšel 1999, Sorokin z utečeno, na trenutke zaradi nenehnega ponavljanja pripovedne strategije že nekoliko dolgočasno metodo, išče način, kako bi izničil mehanizem, ki vzpostavlja vsemogočno oblast »jezika nad telesom«. V tej razpravi seveda ne moremo analizirati vseh tekstov, da bi nazorno prikazali vse teme, zadoščala bosta dva primera, ki podrobno ilustrirata metodo. V romanu *Trideseta Marinina ljubezen* (*Тридцатая любовь Марины*) sledita drug za drugim dva prikaza spolnosti: Marina v postelji s partijskim sekretarjem ne doživlja nobenega užitka, temveč doživi orgazem šele v sanjskih podobah morja, ko ta s pljuškanjem pričara glasove milijonskega zbora delavcev, prepevajočih pesmi, polnih ideoloških parol:

Leta sijalo je sonce svobode
In Lenin veliki je pot razsvetlil!
Za pravično je stvar dvignil narode,
Za delo, podvige nas je učil! (Sorokin, *Соврание*: 725; prevod M. J.)

Videti je, da Marino pripelje do prave naslade socialistična norma,¹⁸ ki se spreminja v »kolektivno telo«. Odloči se za delo v tovarni ob tekočem traku, da bi se s svojim udarniškim delom kar se da popolno zlila s kolektivom in skupno delo spremenila v naslado. Vendar se Marina, v nenehnem stremljenju preseči normo, sama spremeni v avtomat-tekst, ki po tekočem traku proizvaja sovjetske ideološke parole.

Sorokinov roman oživlja strukturo t. i. »proizvodnih romanov«, s katerimi je oblast v najbolj svinčenih časih sovjetskega totalitarizma ustvarjala formulo, po kateri naj bi delavec »proizvajal« v duhu socrealistične doktrine dobrine v prid vsega sovjetskega kolektiva. Tekst, ki mora služiti le izpopolnjevanju proizvodnega procesa, govori o nuji, da se posameznik v popolnosti prilagaja zakonom sistema, kjer individualna specifičnost nima nobene veljave.

Prehod k proizvodnemu romanu sorokinovskega tipa, kjer opazamo nasilje »jezika nad telesom«, je še bolj očiten v romanu z istoimenskim naslovom *Roman* (*Роман*). Gre za pripoved o Romanu, literarnem liku, ki prihaja počitnikovat na deželo. Kot lahko pričakujemo, v tej pripovedi ne gre le za opis kmečkega idiličnega življenja, na kar bi lahko ob prebiranju začetnih poglavij pomislili, temveč želi pisatelj »obračunati« z romanom kot literarnim žanrom. Na dvojno kodiranje pripovedi opozarjajo Romanove refleksije, ki niso le sredstvo avtokarakterizacije, temveč so parafraze (ponekod celo citati) v ruski kulturi 20. stoletja odmevnega eseja

enega vodilnih ruskih akmeistov O. Mandelštama, ki nosi naslov *Konec romana*. Roman Leksejič¹⁹ je vihrav, drzen in pogumen mladenič, za vsako ceno pripravljen braniti lastna stališča, a hkrati »na smrt« obsojen žanr, ki (sledeč mislim Mandelštama) ne more več govoriti o individuumu, saj se ta v sovjetskem sistemu razstaplja s kolektivom. Vihravost in odločnost mladeniča, ki v marsičem spominja na upornega modernističnega junaka, se nenadoma spremeni v nepričakovano smer, ko se podobe vaške idile pričnejo prepletati z Romanovimi hladnokrvnimi umori, ki jim ni videti pravega vzroka. Roman se proti koncu romana spremeni v neobčutljiv avtomat za ubijanje – udejanijo se Mandelštamove besede o koncu romana. Roman kot lik/individuum in roman kot žanr umreta.

Tudi v tem delu opazamo tipično sorokinovsko pripovedno strategijo: vzpostavi jasno prepoznavno normo klasičnega romana, nato pa destruiira v zavesti prepoznaven mehanizem postopkov in referencialnih zvez ter poruši horizont pričakovanja. Spet imamo pred sabo proces, ki vodi od klasičnega literarnega diskurza k utelešanju besede v stvar-telo,²⁰ kar ponovno postane pogubno za človeka (like v romanu). Je to dokaz, da je literarni diskurz že sam po sebi represiven?

Ponovno zveni nekoliko paradoksalno, da je edini izhod iz nastalega položaja smrt obeh – Romana kot literarnega lika in romana kot žanra. To dejstvo je namreč mogoče interpretirati kot misel o brezizhodnosti oz. koncu literature. Kot dopolnilo povedanemu velja zapisati, da po objavi *Romana* Sorokin v intervjujih poudarja nujnost »preseči literaturo« ter odkriti nove oblike izraza. Prav od tod najbrž izvira naraščajoče navdušenje pisatelja za druge oblike umetnosti – posveča se scenarijem za film in opero.

Vladimir Sorokin je prek svojih besedil, v katerih je več kot petnajst let iskal poti prevrednotenja meja, ki so jih vzpostavile stare ideologije, presegal vpetost v normiran jezikovni model in se skušal izmotati iz ujetosti v klasičen literarni diskurz, ki ga je temeljito obvladal in večje izrabljjal. Ta proces je pripeljal na deklarativni ravni do končnega obračuna z »literarno normativnostjo« - z *Romanom* je prestopil v t. i. postliteraturo.

V obeh tekstih, pri katerih smo se nekoliko podrobneje ustavili, imamo opraviti z mehanizmom, značilnim za mitološko mišljenje - torej z enačenjem označevalca in označenca. Če je v *Trideseti Marinini ljubezni* govor o razstavljanju telesa v tekst/jezik, prihaja v *Romanu* do materializacije teksta v uničujoče telo. To nas vodi do dveh pomembnih sklepov: 1) ruski bralec, ki izraža nelagodje ob prizorih izprijenosti v literaturi Sorokina z zgražanjem, še ni uzavestil usodne odvisnosti od mitološkega mišljenja v prepričanju, da bo »beseda/literatura rešila svet«; 2) v Sorokinovi literaturi se povsem nazorno udejanja misel o tekstu kot realnosti.

Ali sta gornji misli tudi bistveni značilnosti ruskega zgodovinskega spomina in stalnica kolektivne zavesti, ostaja za zdaj odprto vprašanje. Na tem mestu le poudarimo, da je Sorokinova proza nedvomno pomembno sredstvo za presojo vloge literature v sodobni ruski kulturi. Pri tem se kot osrednje idejno vozlišče spet pojavlja razmislek o vlogi meje med besedo/tekstom in realnostjo. Nenazadnje tudi Sorokin sam opozarja v intervjujih, da ne smemo mešati literature in življenja. Ob izidu zadnjega romana z na-

slovom *Pot Bro* (*Путь Бро*) v oktobru 2004 še posebej odzvanjajo njegove besede:

Na splošno nas (literatura) moti pri življenju. Živimo po knjigah in niti ne zavedamo se tega: govorimo knjižni jezik, identificiramo se z liki, jemljemo nase njihovo moralo ... Obstajajo otipljivi primeri. Pripovedovali so mi o ženski, ki je izgubila pamet ob romanu *Idiot*. Ležala je v psihiatrični bolnici v tridesetih letih, živela pa v prostoru romana: razen tega je znala besedilo na pamet in lahko nadaljevala na osnovi kateregakoli stavka. Kot da je bila nekakšna dopolnilna oseba romana in živela popolnoma pogreznjena vanj. Kot da res ne moremo shajati brez literature. (Sorokin, *Интервью*; prev. M. J.).

Noben slučaj ni, da smo proti koncu razmišljanja izbrali citat iz intervjuja ob izdaji zadnjega romana. *Pot Bro* namreč govori tudi o usodni navezanosti samega Sorokina (in ruskega človeka nasploh) na literaturo. Če je po *Romanu* deklarativno izjavljal, da jo je »presegel«, novi roman kaže, da tudi Sorokin ne more preživeti brez literature – kot da je ujet v ciklični krog, tako značilen za rusko kulturo nasploh. Dokaz Sorokinove ujetosti je najti v njegovi zamisli napisati epopejo-trilogijo. Njen prvi del, ki nosi naslov *Led* (*Лед*), je izšel 2002. Po mnenju samega avtorja naj bi bila to prva knjiga, ki ne govori o totalitarizmu jezika, temveč skuša z njo odkriti izgubljeni duhovni raj (Sorokin, *Интервью*). In res – če ostajamo zvesti klasični poetiki – lahko ob tem romanu rečemo, da v središču pisateljevega zanimanja ni več forma, temveč vsebina. Siže zgodbe je linijsko organiziran, referencialnost jezika ni porušena, sama ideja je jasno začrtana – gre za poziv, da bi med svetlolasimi in modrookimi zemljani odkrili tiste, ki znajo »govoriti s srcem«. Te je potrebno z vso močjo udariti z ledenim kladivom v prsi, da se iz njih iztrga prvobitni glas, ki bo prišel neposredno od srca.²¹ Nova pot k izgubljeni harmoniji je začrtana. Prvič se v Sorokinovi ustvarjalnosti pojavi tekst s pozitivno idejo: v masi/kolektivu je treba najti izbrance, prebuditi v njih pravi, iskreni glas, ki govori o pravi resničnosti.

Preobrat v Sorokinovem naziranju moramo povezovati s kulturnimi in nazorskimi spremembami zadnjega desetletja v ruski družbi in miselnosti. A ker bi bil to predmet posebne obravnave, naj kot smernico razumevanju nove specifikke omenimo le misel Dmitrija Prigova, socartista, »očeta« konceptualistov (in samega Sorokina), ki je zdaj že davnega leta 1984 pričel govoriti o novi iskrenosti kot o možnem izhodu iz konceptualistične praznine, v kateri so se znašli ustvarjalci ob izgubi referenčnega ozadja s popolno destrukcijo sovjetskega sistema, z devalvacijo visoke literature v komercialno oz. pop kulturo (prim. Monastyrski). Spoznanje samih konceptualistov o lastni brezizhodnosti²² porodi reakcijo pri tedaj že uveljavljenih avtorjih in začrta smernice t. i. postkonceptualizmu (npr. pri pesniku T. Kibirovu), kamor bi bilo mogoče umestiti tudi Sorokina po objavi romanov *Led* in *Pot Bro*.

Sodeč po ideji obeh romanov, bi lahko sklepali, da je zamišljena trilogija znanilka literature »nove iskrenosti«, ni pa obenem odveč opozoriti, da je morebiti ta poskus le nova maska jezika, ki jo izgrajujejo drugačne oblike represije v času globalizacije, s katero bi dosegli na trenutke še vedno

težko prepoznavne niti svetovne nadvlade. O tem, kaj je res, danes še bolj ali manj ugibamo, zato pa z večjo gotovostjo lahko zatrdimo, da stare predstave o vlogi jezika v svetu Sorokina nimajo več posebne veljave. Mirno lahko zapišemo, da de(kon)strukcijsko fazo, s katero se je pisatelj skušal rešiti jezikovne normiranosti, zdaj zamenjuje vračanje v stanje ekstatičnega kolektivnega ustvarjanja. Če si je v prvi ustvarjalni fazi Sorokin prizadeval prikazati zanj nedopustno enačenje označevalca in označenca, zveni spet nekoliko paradoksalno njegov poskus, da bi v kolektivnem občutju odkril »jezik srca«, ki ni ločen od »jezika razuma«. To načrtno poseganje v mit, ki oživlja že nekoliko zaprašene kozmološke in mistične predstave – sredi katerih iskanje triindvajsetih besed, ki bi ustrezale dejanskemu občutju in predstavljale osnovo novi abecedi, še najbolj spominja na kabalistične predstave²³ – pomeni le drugačno oživljanje mitološkega mišljenja, kjer naj bi glas (najpogostejše krik) pomenil tudi pravo občutje. Sorokin po dolgem, ponavljajočem se demontiranju zdaj ponuja bralcem skrivnostno, še neodkrito plat zgodovine (mita), ki v postopkih vse bolj spominja na »konspirativne« tekste masovne kulture, kot jih na zahodu ponujajo bralcu, oropanemu vrednot in smisla (npr. *Da Vincijeva šifra* Dana Browna). Ali bo Sorokinu uspelo odkriti novega junaka, novo zgodovino in nov smisel, ali pa bo ostal v primežu »oblasti jezika«, naj bi pokazal zadnji del načrtovane epopeje, ki ji sam pisatelj pripisuje malodane preroški pomen. Bo Sorokin izbrisal mejo ali ga bo meja – ker je ne bo uspel prevrednotiti, spoznal pa je, da ji ni mogoče uiti – prisilila ustaviti se na pol poti, kot se je rado dogajalo s primeri zamišljenih trilogij v ruski kulturi, naj bi pokazalo leto 2006, ko bo po avtorjevih napovedih izšel zadnji del.

OPOMBE

¹ Izjema sta založba Ad Marginem in pod njenim okriljem nastal znanstveno relevanten ter vpliven postavantgardističen mesečnik *Nova književna revija* (*Новое литературное обозрение*).

² V zadnjem desetletju se je več kot trideset doktorandov posvečalo Sorokinu. Od kod tak interes nemškega prostora, je vprašanje zase, na tem mestu pa velja opozoriti, da Sorokina intrigira fenomen značajske in kulturne prevezanosti nemškega in ruskega naroda, ki se razmahne že v času vladanja carice Katarine Velike. Morda najbolj nazorno se vprašanje o »omenjenem« sosedstvu zastavi v drami *Hochzeitsreise* z vprašanjem, koliko se nemški nevrotiki ločijo od ruskih shizoidov – v zgodovini medsebojnih stikov naj bi se nemški sadizem izrazil v popolnosti v nedrjih ruskega mazohizma.

³ Slovenskemu bralcu so nekatera zanimiva dela Viktorja Pelevina dostopna v knjižni izdaji, predstavo o Sorokinu pa si je bralec lahko ustvaril le ob prevodu novel v revijalnem tisku.

⁴ Izjema so posamezne razprave skupine Tel Quel, s katerimi so se lahko ruski bralci seznanili že v 70-ih letih v revijalnem tisku.

⁵ Ni čudno, da se za socrealizem uporablja tudi oznaka novi klasicizem. (Geller).

⁶ Konkretna vprašanja puščamo ob strani, je pa ob tem vredno opozoriti na zanimive vzporednice med ameriškim pop-artom in ruskim soc-artom, kot jih je v opažanjih razvil B. Grojs. Avtor opozarja na dva vidika totalitarizma – ameriškega, ki nastaja pod vplivom kapitala in ideološko-sovjetskega, ki oba vodita k sorodnim kulturnim diskurzom.

⁷ Uporabljam danes že v širši znanstveni javnosti dobro poznano Bahtinovo predstavo o razvejanosti polifone besede.

⁸ Od tod seveda neutemeljenost nekaterih razpravljalcev, ki nepremišljeno pripišejo ruskemu konceptualizmu v celoti predznak neoavantgarde.

⁹ V različnih obdobjih ruske kulture ima beseda posebno vlogo. Srednjeveško pojmovanje božje besede kot temeljnega zakona, ki govori o »resničnem«, je potrebno razumeti kot zametek v izgradnji specifične ruske kulture. Značilno je namreč, da smo tudi v rojevajoči se posvetni kulturi v času klasicizma priča podobnim procesom, kot jih pozna ruski srednji vek. O njih govori strategija reform Petra Velikega. Nova oblast sicer ohranja v prejšnjih časih uveljavljeno hierarhično strukturo, le da nekdanjo absolutno avtoriteto (cerkev) zdaj zamenjuje država oz. car, ki postaja tudi vrhovni cerkveni poglavar. To je torej čas, ko prične »religiozna beseda« izgubljati neomajno avtoriteto, na njeno mesto pa prihaja »umetnost besede«. V bistvu se s preходом iz starega v novi vek v ruski kulturi ni spremenila vrednost besede kot take, zamenjala se je le avtoriteta, ki besedo izreče. Kot da ruski človek tako ali drugače verjame v »svetost« besede, ki šele odstira pravo realnost ...

Poudariti je treba, da je oblast v različnih obdobjih ruske zgodovine izrabljala to navezanost ruskega človeka na »logos« in mu znala s spretno postavljenimi besedami vsiliti zamišljeni model kot edino pravo resničnost. Priča smo procesu, ki vodi v svojevrsten paradoks. Kot da se najprej poraja označevalec, njemu pa se šele prilagaja tisto, kar naj bi pravzaprav označeval. Svojevrstna samovolja v vzpostavljanju razmerja med označevalcem in označencem (arbitrarnost) je stalnica v razvoju ruske kulture – umetnik pa je tisti, ki skuša venomer znova opozarjati na nasilno in prisiljeno zvezo med njima ter razbiti utopijo, mit, ki vodi k enačenju označevalca in označenca.

¹⁰ Vredno je omeniti, da je knjiga uglednega znanstvenika posvečena prav Vladimirju Sorokinu (Smirnov).

¹¹ V kontekstu historične avantgarde, ki je vplivala na izgradnjo sovjetskega modela, je nastalo več tekstov o viziji idealne države. Med njimi je vredno omeniti dela enega največjih ruskih futuristov V. Hlebnikova, v katerih si prizadeva za pravično državo enakih med enakimi, ki ji načelujejo pesniki. Podobe prihajajočega »raja« v delih ruskih avantgardistov je sovjetska oblast »realizirala« v izgradnji idealnega sveta prihodnosti – v totalitarizmu.

¹² Prva je izšla že leta 1990 v 9. številki revije *Literatura*, druga v *Razgledih*, 15. septembra 1999. Ob tem velja opozoriti na poveden naslov zbirke pripovedi. Beseda *субботник* pomeni namreč prostovoljno delo v kolektivu, ki naj bi prineslo družbi obči blagor.

¹³ Gre seveda za ubujanje romantičnega kanona, kjer prizori narave odslikavajo duševno stanje osrednjega lika.

¹⁴ Omemba de Sada ob Sorokinu ni slučajna – družijo ju prefinjeni opisi prehranjevanja, ljubezen do gastronomije. Pri Sorokinu gl. opise v *Normi*, *Romanu*, *Trideseti ljubezni Marine*, povesti *Šči*.

¹⁵ Oberiu je namreč kratica za Društvo realne umetnosti (Объединение Реального Искусства).

¹⁶ Nedolgo tega je v ruski dumi izzval ostro polemiko Sorokinov libreto k operi *Otroci Rosenthala* (*Дети Розенталя*), ki naj bi jo izvedli v Bolšoj teatru v Moskvi. Prizadevanju ruskega ministrstva, da bi prepovedali izvedbo, se je uprla direkcija

gledališča z obrazložitvijo, da je umetnost svobodna in ne pozna meja. Opera je – nekoliko nepričakovano – doživela krstno izvedbo konec marca 2005.

¹⁷ Tu je že v samem naslovu videti dvoravninskost: голубой pomeni v ruščini moder, hkrati pa je splošno razširjen izraz za homoseksualca. Prevezava pomenov ni naključje, saj se roman dotika tudi homoseksualne problematike.

¹⁸ Vprašanju socialistične norme, ki se utelesi v ženski lik z imenom Norma, je posvečen istoimenski roman, umeščen že v *Zbrana dela v dveh knjigah* leta 1998.

¹⁹ Ne zdi se nam odveč opozoriti na t. i. očetovo ime (имя отчества) Leksejič, ki v predstavi asociira na povezavo romana in leksemov: »о́че« romana so seveda jezikovne enote – torej leksemi.

²⁰ V danem primeru smo seveda priča »utelešanju« Mandelštamovega diskurza.

²¹ Zaradi izbire modrookih in svetlolasih so Sorokinu takoj po izidu romana pričeli očitati poveljevanje arijske rase, na kar se je avtor odzval z obžalovanjem, češ površni kritiki ne poznajo mitologije, zgodnjih apokrifov in zgodnjekrščanske literature. Seveda se ob tem ne moremo ogniti pripombi, da je bil Sorokin v času nastajanja romana v Nemčiji že zelo popularen avtor – njegov roman *Led* je izšel v nemščini že 2003.

²² V kritiki zasledimo misli o »treh smrtih konceptualizma«. Več o tem gl. NLO.

²³ Imena, ki jih dobijo osebe po opravljeni iniciaciji z ledenim kladivom, prihajajo kot grgrajoči glasovi neposredno od srca in ustvarjajo nov jezik, sredi katerih se išče triindvajset znakov, ki imajo zvezo s svetimi atributi: Bro, Hram, Moho, Vor ipd.

LITERATURA

Добренко, Евгений. *Метафора власти : литература сталинской эпохи в историческом освещении*. München: O. Sagner, 1993.

Геллер, Михаил. *Утопия у власти : история Советского Союза с 1917 года до наших дней*. Лондон: Overseas Publications Interchange, 1989.

Grojs, Boris. *Celostna umetnina Stalin: razcepljena kultura v Sovjetski zvezi*. Ljubljana: *cf, 1999.

Jaccard, Jean-Philippe. »Возвышенное в творчестве Даниила Хармса.« *Wiener Slavistischer Almanach* 34 (1994): 61–80.

Javornik, Miha. »O predvidljivosti in nepredvidljivosti v razvoju kulture.« *Slavistična revija*. 2 (2002): 171–182.

— — — »Socart - znanilec praznine.« *Jezik in slovstvo* 6 (1994/95): 205–212.

— — — »Urejanje kaosa ali kako se je kalil ruski postmodernizem : (teoretični vidiki).« *Slavistična revija* 4 (2002): 413–434.

Монастырский, Андрей. *Словарь терминов московской концептуальной школы*. Москва: Ad Marginem, 1999.

Новое литературное обозрение (NLO) 56. Москва: Ad Marginem, 2002.

Сорокин, Владимир. *Собрание сочинений в двух томах*. Москва: Ad Marginem, 1998.

— — — *Лед*. Москва: Ad Marginem, 2002.

— — — *Путь Бро*. Москва: Захаров, 2004.

— — — *Путь Бро* (интервью). <http://www.litwomen.ru/print.html?id=1712>.

Рыклин, Михаил. *Террорологии*. Москва: Ad Marginem, 1992.

Смирнов, Игорь. *Психодиахронология*. Москва: НЛЮ, 1994.

■ 'THE PORNOGRAPHIC LITERATURE' OF VLADIMIR SOROKIN IN THE CLUTCHES OF RUSSIAN CULTURAL MEMORY (OR, HOW IT IS IMPOSSIBLE TO ESCAPE YOUR OWN HISTORY)

Key words: Russian literature / Russian culture / postmodernism / conceptualism / Sorokin, Vladimir / reception

The study concerns one of the most controversial Russian authors, the *enfant terrible* of modern Russian literature and culture, Vladimir Sorokin. Its purpose is clear from the beginning: to answer the question as to why his books, often referred to as 'pornographic', have yet to become the subject of 'academic' debate in Russia, when in Western Europe his creativity has instigated research by many internationally renowned authorities.

The study attempts to show that this disparity in the reception of Sorokin's work is the result of a special attitude towards language in Russian culture: in various periods of cultural history, "the love of words" led to equating language with reality.

Also, in the Soviet Union, language as a means of building reality brought about utopian, mythical visions, where the boundary between the signifier and the signified became blurred. An individual or collective vision – regardless of its utopianism – changes into reality.

A Russian individual, grown used to the incessant masking of reality, not only observes the Soviet model being discredited, but also witnesses the deliberate demolition of the institution of the language itself. The responses to Sorokin's creativity show that the Russian reader anxiously resists the destruction, as if attempting to remain within the world of a familiar linguistic reality.

The study also points to another aspect of Russian cultural awareness exposed by Sorokin: that the Russian fatal dependency on the language is intertwined with a dependency on 'the body'. The interconnection between physical actuality (the body) and the language model brings about an ambivalence in the Russian culture, which is becoming a constant in its development.

The analysis of actual texts shows how Sorokin attempts to overcome this ambivalence. As it turns out, the writer himself also falls 'victim' to historical memory.

September 2005