

UDK 821.161.1-31.09 Sorokin, V.
Izvorni znanstveni članak
Primljen: 28. 8. 2015.
Prihvaćen za tisak: 18. 12. 2015.

IRENA MALENICA
ZDENKA MATEK ŠMIT
Sveučilište u Zadru
Odjel za kroatistiku i slavistiku
Obala kralja Petra Krešimira IV, 2, HR – 23000 Zadar
zmatek@unizd.hr
irenamalenica@yahoo.com

ANTIUTOPIJSKA I DEKONSTRUKTIVNA VIZIJA: VLADIMIR SOROKIN, *PLAVO SALO*

Totalitarizam je pred nama, a ne iza nas.
Umjetnička skupina "Laibach"

Utopijski književni tekstovi predstavljaju život kakav bismo željeli imati i o kakvu maštamo, smatrajući da smo ga zaslužili; distopijski ili antiutopijski tekstovi pak predstavljaju budućnost kakva bi se mogla dogoditi. Osim što skreću pozornost na tu, nimalo svijetlu, budućnost, distopijska djela izoliraju i opisuju ono što u pojedinom društvu, pojedinoj zajednici, ne valja. Tako Vladimir Georgijevič Sorokin u provokativnom postmodernističkom *Plavom salu* (*Goluboe salo*, 1999) pokušava, između ostalog, de(kon)struirati idolopoklonstvo, kult личности koji su njegovali diktatori, ali i osporiti krute norme književnosti odnosno kulture.

KLJUČNE RIJEČI: *utopija, distopija/antiutopija, roman Plavo salo, društvo, de(kon)strukcija, književne norme*

O POJMOVIMA UTOPIJA I ANTIUTOPIJA/DISTOPIJA

Pojam distopija u ruskoj se literaturi najčešće, ponekad pomodno, koristi kao istoznačnica za (još uvijek dominantan) pojam antiutopija¹. Međutim, neki istraživači, poput istaknute sovjetske filozofkinje i sociologinje V. A. Čalikove, ova dva pojma razlikuju: "[...] distopija je bliže realističkoj satiri koja uvijek posjeduje pozitivno počelo, antiutopija modernističkoj, negativističkoj i otuđenoj satiri, 'crnom romanu'" (prema Il'in 2001: traži pod "Distopija"). Iako se distopiji pripisuje mnogo mogućih začetnika, obično se spor vodi između *Željezne pete* (*The Iron Heel*, 1907) Jacka Londona i *Mi* (*My*, 1921) Jevgenija

¹ To je i razlog zašto se u sažetku na ruskom isključivo rabe pojmovi antiutopija i antiutopijski.

Zamjatina. U posljednje se vrijeme i neki raniji tekstovi svrstavaju u distopijske², ali tek je s ovim, navedenim, djelima nastala distopija kakvu danas poznajemo. Od samog su početka distopijski romani služili kao kritika društva i svijeta. U najboljem slučaju ti romani iskazuju brigu za budućnost, dok u najgorem vjerno dočaravaju okolnosti u kojima se autor nalazi. Osim što upozoravaju na moguće teškoće s kojima bi se čovječanstvo moglo suočiti u bližoj ili daljoj budućnosti, distopijski su tekstovi i dokument određena vremena. S pojmom distopije usko je vezan, već pomalo istrošen u uporabi, pojam utopija, riječ grčkog podrijetla. Prvi put spomenuta u *Utopiji* (1516) T. Morea, označava savršeno, ali nepostojeće mjesto, gotovo eskapističku izmišljotinu. Postoje i modernije, šire definicije, poput one K. Mannheima, koji uvjerava kako je utopija zbroj svih energija koje rade na promjenama u društvu (usp. Mannheim prema Booker 1990: 3). Utopije ne ovise isključivo o prostoru koji obuhvaćaju, već i o vremenu koje ih udaljava od njihovih začetnika: uglavnom se odvijaju ili u dalekoj prošlosti ili dalekoj budućnosti. Ponekad se ne nalaze na ovom svijetu, čak ni u našoj fizičkoj stvarnosti, kako naglašava L. Mumford kad govori o religioznoj perspektivi utopije: "Tako se utopija prvih tisuću i pol godina nakon Krista preselila na nebo, kao kraljevstvo nebesko. Tu je prvenstveno riječ o utopiji bijega" (Mumford 2008: 56). Takva utopija, u kojoj su ljudi oslobođeni od svijeta punog grijeha, rani je pokušaj opisa institucionalne utopije, a prethodila je onima koje će se pojaviti u 19. stoljeću. Mislioci koji su nastojali opisati utopije, poput T. Morea ili F. Bacona, svoje su zamisli zasnivali na znanosti i tehnološkom napretku u skladu s onodobnim mogućnostima. M. Gordin, H. Tilley i G. Prakash smatraju da su utopije koje nastaju u glavama filozofa poput intelektualne igre, raj na zemlji nastao na temeljima učenosti i znanosti (usp. Gordin, Tilley i Prakash 2010: 3). Razumljivo je zašto je tolikim učenim ljudima ideja društva zasnovanoga na dosezima tadašnjeg znanja bila toliko privlačna. Svijet od kojeg su se odmicali, prema L. Mumfordu, pun je nasilja, korupcije i zlouporabe vlasti (usp. Mumford 2008: 58), zbog čega znanje na koje se pozivaju djeluje još važnije. A. A. Hansen-Löve ističe kako je utopija kao pojam i kao žanr u književnosti mlađa od apokaliptične i postapokaliptične književnosti iz koje se razvio žanr koji danas nazivamo distopijom. Utopija se, kako on navodi, mora uvesti argumentima i intelektom, dok u apokaliptičkim naracijama ili antiutopijama najbolje funkcioniraju osjećaji. Oba žanra obiluju religioznim pojmovima lišenima konteksta, odnosno religijski se motivi sekulariziraju kako bi se bolje uklopili u opću temu pretkazanja – ili uspjeha ili propasti. Između utopista i apokaliptika postoji mnogo razlika, od kojih se većina svodi na ezoterično znanje za koje nas apokaliptik uvjerava da posjeduje:

"Apokaliptik posjeduje tajna znanja (kabalistika, simbolika brojeva i slova, alkemijska i hermetička pravila i sl.), on je kadar čitati pojave kao 'znamenja' budućeg; utopist čita iz knjige svijeta, razlaže stara 'znamenja' i gradi uvijek nove sisteme znakova i

² R. Božić ističe kako je u novije doba prihvaćena činjenica da je distopijski žanr mnogo stariji nego što je to isprva smatrano: "[...] kao što i utopije sežu znatno dublje u prošlost od Morove *Utopije*, pa se zametci utopijskog žanra danas vide i u nekim poglavljima *Biblije* (npr. u priči o rajskom vrtu) ili Platonovoj *Državi*, tako se danas općenito smatra da se u tim starim izvorima mogu jednako tako naći i elementi distopijskog žanra (npr. priča o Sodomi i Gomori)" (usp. Božić 2013: 7).

realija. Apokaliptik se služi jezicima, univerzalnim jezikom, on prenosi u svom tekstu jezik anđela i Boga; utopist ne 'govori', ne deklamira, on je konstruktor novih naziva (termina) i predmeta, pronalazač novih mehanizama, kombinatoričkih sistema itd. Iz pozicije apokaliptika, npr. Dostojevskog, utopisti (i anarhisti 19. st.) shvaćeni su kao antikristi, uzurpatori (usp. antinihilistički roman 19. stoljeća, osobito *Bjesove*). Utopist je siguran u to da on nije samo nosilac blagovijesti (tj. Hermetičar, kao simbolist), on nije interpretator božanskog teksta i predznamenja – nagovještaja, on nije medijator i prevodilac diskursa, on je – konstruktor novog svijeta i novog jezika ('slovotvorčestvo'); on više ne očekuje spas i otkrovenje, tj. tajne, on stvara 'otvorene tajne', tj. sveotkrivajuće ključeve, instrumente koji definitivno rješavaju sva pitanja" (Hansen-Löve 1993: 11).

Ova dihotomija nije u potpunosti primjenjiva na likove u distopijama, osobito ne na one s vrha društvene ljestvice. Dokaz iracionalnosti društvenih uređenja kakva prevladavaju u distopijskim naracijama moguće je iščitati iz toga što su se sve vođe, a u nekim slučajevima i oni koji samo rade za njih, spremni služiti obama pristupima kako bi ostvarili svoje ciljeve. Ova dva suprotstavljena pristupa u distopiji pomiruje sljedeća teza: "Utopist teži za potpunom vlašću nad svijetom, za njega su vlast i imetak autonomne (čak i estetske) vrijednosti, za koje postoji samo jedno ograničenje – smrt" (isto: 12). Borba protiv smrti, prema tome, čini velik dio utopijskih programa, a borba za vlast i očuvanje vlasti znatan dio distopijskih naracija. Iz svega navedenog moguće je zaključiti da je distopija, zajedno s likovima koji je nastanjuju, spoj između utopizma i apokaliptične književnosti. Često se događa nakon velike kataklizme koja je zadesila planet, odnosno u svijetu koji je preživio apokalipsu. U takvim okolnostima postoje ostaci uništene civilizacije ili se rađaju nekakvi novi oblici civilizacije, daleki od čitateljeve stvarnosti.

G. S. Morrison distopiju definira kao bijeg u povijest, prema sukobima, nasuprot utopiji, koja je bijeg od povijesti (usp. Morrison prema Booker 1994: 4). Gordin, Tilley i Prakash ističu kako distopija nije i ne može biti čista suprotnost utopiji, jer to bi bilo društvo u kojem ne funkcionira ništa (usp. Gordin et al 2010: 1), dok distopijska društva ipak funkcioniraju za određen dio ljudi. Distopije su, dakle, utopije kvalitativno narušene, *pošle po krivu*. Distopijska su društva veoma slična postojećima, ili društvima kakva bi povjesničari mogli susresti tijekom istraživanja, ona su "planirana, ali ne osobito dobro ili pravedno" (isto: 1–2). K. Booker navodi kako se čak i u Platonovim utopističkim tekstovima postavlja pitanje koliko je znanost garancija napretka i sreće jednog naroda (usp. Booker 1994: 11). Kao što je distopija po svojoj naravi društvo *pošlo po krivu*, tako je znanost u distopijama *pošla po krivu*. Najbolji primjer za to među klasičnim distopijama svakako je znanstveno-fantastični roman *Vrli novi svijet* (*Brave New World*, 1932) A. Huxleya koji govori o genetskim i psihološkim manipulacijama vršenima nad ljudima od najranije dobi. Ovakvim znanstvenim metodama najsličnije su one opisane u *Plavom salu* (*Goluboe salo*, 1999) V. Sorokina. To je osobito vidljivo u početnom dijelu romana: da bi se proizveo naslovni "superizolator", izvor vječne energije, u tajnom laboratoriju u Sibiru znanstvenici izvode eksperimente nad klonovima slavni pisaca. Roman tako uspijeva prikazati i znanost i književnost (samim time: društvo općenito) koje su *pošle po krivu*.

VLADIMIR GEORGIJEVIČ SOROKIN, *PLAVO SALO*

Dok je čitatelj *Čevengura* A. Platonova (1926–29) u nedoumici jer mu je teško odrediti radi li se o satiri ili istinskom utopističkom djelu, Sorokinovo *Plavo salo* ne ostavlja mjesta takvim dvojabama: ono zaista oslikava društvo koje je preraslo utopizam i koje se uslijed toga pretvorilo u "krvavu trenutačnost" lišenu sjećanja i mašte (usp. Čalikova 1991: 7). Ovaj suvremeni roman, nastao desetljeće nakon pada Sovjetskog Saveza, uzima si za zadatak svojevrsno razračunavanje s nedavnom ruskom prošlošću, istovremeno se odvijajući u bliskoj budućnosti u kojoj je kloniranje političkih i kulturnih radnika postalo moguće. Roman je po objavljivanju dočekan s prijemom i otvorenim napadima³ zbog provokativnog, kritičkog (i satiričkog) odnosa prema prošlosti, ali i zbog eksplicitnog i šokantnog sadržaja koji su mnogi nazvali pornografskim i sablažnjivim. ("Moj roman sadrži tek dvije scene u krevetu", oglasio se autor, "a napisan je povodom pogibije ruske književnosti"; v. prethodnu bilješku). D. Kabanova tvrdi da je spomenuta činjenica, s čime nismo sasvim suglasni, osigurala popularnost romanu (usp. Kabanova 2011). Kompleksan jezik i mjestimično nerazumljiva radnja izazvali su žučne rasprave i polemike i među kritičarima i među publikom, i, kako ističe spomenuta autorica, optužbe za "nasilje nad jezikom" (isto: 72). Početni, epistolarni dio romana, na mješavini je ruskog, engleskog, kineskog, njemačkog i autorovih vlastitih neologizama (baš zato će M. Lipovecki roman nazvati višjezičnim⁴!), tako da autor nalazi za shodno knjigu završiti dvama kratkim dodacima: rječnikom kineskih riječi i rječnikom ostalih riječi i izraza upotrijebljenih u tekstu.

V. Sorokin čitatelja otuđuje od teksta odmah i bez mnogo objašnjenja. Očit je autorov raskid s modernističkim nasljeđem. Štoviše, Sorokinov stil tvori "postmodernistički efekt uzajamnog prožimanja kaosa i harmonije, harmonije kaosa, kaotiziranog reda 'kaosmosa'" (usp. Lipoveckij 1999: traži pod "Goluboe salo pokolenija, ili Dva mifa ob odnom krizise"). Roman se otvara pismom koje prvi pripovjedač, Boris Gloger, upućuje svom ljubavniku. Pisano je na (mogućem) jeziku budućnosti, zasićenom kineskim, s mjestimičnim posuđenicama iz engleskog: "To nije uspomena. To je moj privremeni, sirasti brain-yu shi plus tvoj gnojni minus pozit" (Sorokin 2004: 7). Neki istraživači tvrde da jezik u romanu odražava stanje

³ Pokret mladih "Zajedno" (koji podupire Putina) 2002. pokrenuo je akciju razmjene "štetnih" knjiga za "korisne". Među "štetne" uvrstio je djela V. Sorokina, V. Peljevina, Viktora Jerofejeva, pa i Karla Marxa! Akcija je, srećom, izazvala suprotan učinak – besplatnu reklamu i veliko zanimanje čitateljske javnosti. "Nisam nikad imao takvu promociju", izjavio je V. Sorokin. Međutim, kako je s pravom zapazio, "ideja čišćenja kulture dosta je opasna, sjećamo se čime to završava. Čini mi se da je kultura upravo zato dobra što se prirodno razvija. Ako u njoj nešto budemo mijenjali nasilno, ona će zadobivati nakazne forme, kako je to bilo i u staljinska vremena. U 21. stoljeću književnost treba biti slobodna, kao što i ljudi trebaju biti slobodni" (2002: traži pod "Minkul'tury kritikujut akciju 'Iduščih vmeste' po obmenu 'vrednyh' knig na 'poleznyh'"). Još jedan pisac s crne liste pokreta "Zajedno", Viktor Jerofejev, iznio je kako "u tome i jest snaga ruske kulture, to da je pluralistična, višepplanska i unutarnje proturječna", da se razvija na više razina, inače "nije kultura, nego ruglo" (isto).

⁴ R. Božić će utočniti, pronašavši u romanu "četiri glavne grupe jezika": jezik alternativne budućnosti, tj. jezik Borisa Glogera; jezik klonova; jezik zemljojeba; naposljetku jezik alternativne 1954 (usp. Božić 2013: 100). Dapače, u predgovoru svoje knjige, obrazlažući njezin naslov, autorica s pravom zaključuje kako su suvremene distopije V. Sorokina i T. Tolstoj (roman *Kis*) toliko posvećene "jeziku i umjetnosti jezika (književnosti) da je pisati o njima i ne uključiti jezik jednostavno nemoguće" (isto: 8).

u ruskom jeziku danas, za razliku od klasičnih distopijskih romana gdje je jezik usporediv s jezikom vremena u kojem je napisan, uz izvjesne ustupke vjerojatnom vokabularu budućnosti (usp. Kabanova 2011: 73). Jezik odražava stvarnost u kojoj se roman odvija, i među likovima nema nikakve barijere. Čitatelj je onaj pred kojim je izazov, i on je neizostavni dio Sorokinova gotovo interaktivnog stvaralaštva. Promjene u jezičnom izražavanju i naraciji zahtijevaju odgovor od čitatelja, na neki ga način čak i nude. V. Sorokin raskrštava s tradicionalnom tekstualnošću u romanu i zamjenjuje je netradicionalnim izričajem, možda dijelom i zato kako bi što vjernije dočarao koliko je svijet u kojem se radnja odvija različit od čitateljeva. Važnost jezika posebno dolazi do izražaja tijekom samog procesa proizvodnje plavog sala, odnosno u tekstovima koje proizvode klonovi sedmero ruskih spisateljskih klasika (u različitim modifikacijama, što označava broj uz svakoga od njih): Tolstoj-4, Čehov-3, Nabokov-7, Pasternak-1, Dostojevski-2, Ahmatova-2 i Platonov-3. S vremena na vrijeme "objekti" upadaju u stanje somnanbulizma u kojem (nesvjesno, naravno, i uz velike napore) počinju pisati tekstove, što rezultira stvaranjem potkožnog (plavog) sala na njihovim tijelima. U (kvazitolstojevskim, kvazičehovljevim, itd.) tekstovima koji tako nastaju prepoznajemo parodijsko i ironijsko oponašanje stila svakog od pisaca, tj. Sorokin njihove stilove imitira, parodira i deformira, više ili manje uspješno. Klon Dostojevski-2, na primjer, stvara djelo *Grof Rešetovski*, o grofu iz Petrograda koji je opisan ovako: "Grof Dmitrij Aleksandrovič Rešetovski bio je u svakom smislu čovjek neobičan, da ne kažemo – čudan i u svemu čak neobično i čudan čudan čudan čudnjikav uostalom" (Sorokin 2004: 37). Grofovi doživljaji ne prestaju teći ni kad ga posijeku sabljom u krčmi, već književni fragment koji je klon stvorio traje sve dok ne dođu Nijemci sa strojem kojim ljude mogu zašiti jedne za druge: "Na njemu su bila tri udubljenja, u koja su se odjednom mogla smjestiti trojica, a izgleda da se troje i moglo odmah skupa sašiti; a tim već skupa ušivenima prišivalo se još troje, još troje – i tako do beskonačnosti to jest i do kraja i to i to do Mira i Slobode i do *svjetske sreće* kao što je on htio kako je računao i nadao se" (isto: 49). Grof i njegovo dvoje kolega-sputnika prožive četiri godine zajedno prije nego dvoje od njih umru, a potom ih odrežu od njega. Oni su prvi i jedini korisnici tog stroja (koji uskoro uništi policija). Ovakvo pretjerivanje u tobožnjoj uporabi stila i jezika Dostojevskog osporava njegove tekstove, njegov diskurs odnosno, kako apostrofira D. Kabanova, služi za omalovažavanje izvornika (usp. Kabanova 2011: 76).

Slično je predstavljen i rad Tolstojeva klona, Tolstoja-4. Njegov ulomak, razdijeljen u numerirana poglavlja, bavi se knezom Mihailom Savičem koji svog sina Borisa pozove u goste za Božić kako bi se pomirili i zajedno uživali u lovu. Plemstvo umjesto pasa za lov koristi kmetove koje naziva "daviteljima" (Sorokin 2004: 99). Komentari koje knez razmjenjuje s upraviteljem prije nego krenu u lov svjedoče o njihovu položaju: "'Nisi nahranio!' 'Pa kako, gospodaru? [...] Zašto ih hraniti pred potjerom?'" (isto). O mentalnoj nestabilnosti ovog klona svjedoči činjenica da svako "poglavlje" u fragmentu završava varijacijom jedne te iste fraze: "Sonja, izvadi bat iz ormara" (isto: 106).

Svrha ovih de(kon)struktivnih parodija nije sasvim jasna kad se uzme sama za sebe, osobito zato što klonovi i sam Boris nestanu iz priče otprilike na trećini romana. Međutim, čak i tako rano u priči oni igraju važnu ulogu jer je raspad

tradicionalne tekstualnosti u romanu "simptom [je] postsovjetskog uništenja mita o ruskoj književnosti" (Kabanova 2011: 78). Taj mit potvrđuje činjenica da se književnost stvara u laboratoriju koji biva uništen. Književnost se mijenja i u stvarnosti i unutar romana, i ne funkcionira više kao nekada, niti je to u stanju. V. Sorokin od književnih klasika, kulturnih figura (u prvom redu ruske) kulture traži ono što u postsovjetskom društvu nisu sposobni ponuditi – "simbolički autoritet" (isto: 82). To je podjednako jasno i u laboratoriju i onda kad se radnja vrati u 20. stoljeće, u Staljinovu Rusiju odnosno Sovjetski Savez. Pisac se poziva na prethodni književni kanon (zna se što na hijerarhijskoj ljestvici kulture predstavlja ruska književnost, ne samo 19. stoljeća), dekonstruira, tj. destruiira⁵ književne konvencije i narušava jezičnu suverenost djela kako bi supostavio, kontrastirao prošlost i suvremenost i istodobno ih povezoao.

Radnja romana počinje 2. siječnja 2048. i ispočetka se odvija u istočnom Sibiru, odakle glavni lik, biofilolog Boris Gloger, o svojoj svakodnevici piše ljubavniku Heiu Longu Jiangu. Iz pisama čitatelj ne može zaključiti ništa o političkoj stvarnosti Glogerova vremena, ali društvo je prilično dobro opisano. Stanovnici postaje često uživaju u raznim opojnim sredstvima i nesputanom seksu. Ovo se donekle može pripisati izolaciji koja im je nametnuta što zbog vremenskih nepogoda, što zbog kontroverznog posla kojim se bave. Borisov ugodan život na proizvodnji superizolatora, naslovnog plavog sala, završava njegovim ubojstvom, u agresivnom napadu sibirskih Zemljojeba, sekte pobjegle od civilizacije u 2068. godini. U tom trenutku mijenja se pripovijedanje: iz epistolarnog romana u kojem jedan ljubavnik piše drugome roman prelazi u naraciju u trećem licu, i u njoj ostaje do kraja. Tvar tajanstvenih i magičnih svojstava zamrzava se i šalje vremenoplovom u prošlost, u 20. stoljeće, 1954. godinu, u doba Staljinove vladavine (podsjetimo: u stvarnosti Staljin umire godinu ranije). Staljin i (također živi i bodri) Hitler bore se za posjedništvo plavog sala, da bi prvi, zajedno sa svojim ljubavnikom, grofom Hruščovom, pobijedio i injektirao si salo u mozak. Dolazi do svjetske katastrofe, svijet se uništava. Na kraju romana Staljin se zatječe kao sluga tog istog mladića kojemu Gloger na početku romana piše pisma. Dijelom se navodi pismo kojim se roman otvara i koje sad pronalazi svog adresata, a on ga s prezirom baca na pod. Ispostavlja se da je riječ o blaziranom muškarčiću-ljepotančiću koji je uspio ostvariti svoju maštu o ogrtaču od plavog sala, sastavljenu "od 416 djelića" (Sorokin 2004: 355). Tresla se brda – rodio se miš: je li vrijedilo truda, nakon svih muka i svega nasilja, da taj "predmetni simbol vlasti i slobode" (Lipoveckij 1999: traži pod "Goluboe salo pokolenija, ili Dva mifa ob odnom krizise"), "ruski Graal" (Genis prema Lipoveckij), neprocjenjiva dragocjenost, koncentrat kreativne energije, emanacija stvaralaštva, završi na ramenima jedne ništavne osobe?!

Pristup romana problemima sekte, religije općenito, satiričan je i mjestimično groteskan (ovaj se opis ustvari može primijeniti na cijeli roman). Sekta Zemljojeba ima svoje vjerske građevine, škole i povijest raskola koja seže na početak 21. stoljeća, kad su se podijelili na sjeverne i južne Zemljojebe (usp. Sorokin 2004: 156). Osim ove najosnovnije podjele, Zemljojebi imaju relikvije i mučenike. Dok su

⁵ J. Vojvodić će u svojoj knjizi analizirati Sorokina "iz vizure destrukcije", ističući upravo njegovu izrazito rušilačku poetiku (Vojvodić 2012: 46).

u Zamjatinovu *Mi* i Platonovljevu *Čevenguru* društvena uređenja (a u J. Zamjatina i diktator koji je državi na čelu) religija sami po sebi, *Plavo salo* eksplicitno se dodiruje religijskih tema unutar tog konteksta. Vjerski rituali posebno su podložni parodiji, kao što je to slučaj kad jedan član sekte opisuje davno preminulog vođu: "Braćo! Upravo sam pred očima vašim triput ispustio sjeme u Zemlju Istočnog Sibira, u Zemlju na čijem tijelu živimo mi, spavamo, dišemo, jedemo, seremo i pišamo. Nije mekana, nije rahla Zemlja naša – nego je surova, hladna i kamenita ona i ne pušta svaki kurac u se" (isto: 159). Kontrast između naizgled uzvišenog stila religijskih tekstova i vulgarizama koji je prevladao u budućnosti karakterizira svijet budućnosti više od samog postojanja sekte, ili njihova zadatka – slanja plavog sala u prošlost. Prošlost u koju pošalju plavo salo podjednako je meta satire kao i budućnost u kojoj je ono proizvedeno. Vrlo brzo nakon što salo stigne, padne u ruke sovjetskog vrha iz sredine prošlog stoljeća. Bez obzira na to što nije neobično da diktator u distopiji parodira već postojećeg čovjeka pod drugim imenom, u *Plavom salu* radi se o stvarnim ljudima. Parodiran nije samo Staljin sa svojom obitelji, već cijela njegova vlada, i šire – Adolf Hitler sa svojom vladom: "Istovremeno, Sorokin u *Plavom salu* ironično dekonstruira omiljeni koncept vlasti kao najkraći put prema slobodi" (usp. Lipoveckij 1999: traži pod "Goluboe salo pokoljenija, ili Dva mifa ob odnom krizise"). Premda V. Sorokin nije prvi autor koji je to učinio, čak ni prvi među ovdje navedenim autorima, valja obratiti pažnju na ton kojim se poslužio.

Najveća meta često vrlo zlobne satire nije sam Staljin, već Nikita Hruščov. Čovjek koji do danas među Rusima ostaje sporna, ali više pozitivna nego negativna figura, prikazan je kao sadist i mučitelj s plemićkim naslovom koji istovremeno objedinjuje najgore pretpostavke o ruskom državnom vrhu i za vrijeme socijalizma i za vrijeme carske Rusije. Hruščov je u *Plavom Salu* čovjek koji voli osobno mučiti zarobljenike, a evo kako se detaljno prikazuju njegove aktivnosti:

"Hruščov je bio veliki majstor mučenja i njegovo se majstorstvo svodilo na vještinu izbjegavanja krvi, koju nije podnosio vidjeti. On je vješao ljude na spravama za istezanje, kidajući im ramena, istezao na švedskom stolu", dok ne bi poludjeli od boli, pržio ugljenom i lemlicom, davio u preši, sporo gušio, lomio kosti, zalijevao grlo istopljenim olovom. Ali danas je grof odvojio vrijeme za svoje omiljeno istezanje – mučenje svrdlima. Hrpa najrazličitijih čeličnih svrdala njegove vlastite konstrukcije ležala je na stolu. Bilo ih je dugačkih i sasvim kratkih, s dvostrukim i trostrukim spiralama, sa složenim ručkama po dužini, izvijenih i usporenog djelovanja. Grof ih je tako vješto uvodio u tijela žrtava da ni jedna kaplja krvi nije izbijala na površinu tijela" (Sorokin 2004: 247).

N. Hruščov ovdje je po svojim karakteristikama i položaju blizak likovima koji u klasičnim distopijskim tekstovima služe kao glavni pobornici režima. Moguće ga je donekle usporediti s Orwellovim O'Brienom iz 1984., osobito u sceni mučenja. Hruščov režim podupire samo okvirno jer mu služi kao paravan za njegove poremećene aktivnosti. Jednostavan komentar – "Ja nikada ne mučim za nešto" (isto: 249) – nedvosmisleno učvršćuje Hruščova u ulozi koja je obično rezervirana za antagoniste, i u kojoj gotovo nikad ne sudjeluju stvarni ljudi. Sorokin Hruščovu također dodjeljuje ulogu koju je metaforički Aleksandar Solženjicin dodijelio Staljinu. Hruščov je ljudožder koji se hrani žrtvama svojih mučenja (usp. isto: 253), zajedno sa Staljinom. (Zato se nikako ne možemo suglasiti s tvrdnjom G. Šul'pjakova kako su Sorokinovi tirani puni ljubavi i čak ženstveni, a ne strašni; Šul'pjakov

1999, traži pod "Poceluj menja v zvezdy"). Gotovo podjednakoj satiri izvrnut je sam Staljin i njegova obitelj, premda s mnogo manje oštine nego Hruščov. Makar srodniji apokaliptičarima nego utopistima zbog svoje povezanosti s plavim salom i budućnošću, "prva obitelj" SSSR-a daleko je od gotovo božanskih figura diktatora koji se pojavljuju u ranijim romanima. Tako je u romanu aktualna, osim Staljinove ljubavne veze s Hruščovom, veza Nadežde Alilujeve i njezina posinka Jakova, Staljinova sina iz prvog braka. Samo njihovo ozračje parodira ozračje carskog dvora u Rusiji prije Revolucije – od plemićkih naslova s kojima je komunizam u stvarnosti nasilno raskinuo, preko tradicionalne odjeće i carskih dragulja koje nosi Alilujeva pa do povremene uporabe francuskog za komunikaciju (usp. isto: 196, 202). Staljinov svojevrсни dvor predstavlja bijeg u prošlost, odnosno u mješavinu dvije različite prošlosti koje samo površno sličje onome što se istodobno događa u stvarnosti. Za razliku od Platonovljeva *Čevengura* u kojem su okvirno prikazani povijesni događaji, *Plavo salo* razotkriva se kao alternativna povijest u kojoj su Staljin i Hitler sklopili čvršći savez od onog koji su sklopili u stvarnosti. Hruščov je ovdje, prema vlastitu priznanju, između ostaloga dao bombardirati London i vlastoručno udavio Tita, a suradnja s Trećim Reichom uspješno se nastavila u sljedećim desetljećima (usp. isto: 250). Kad pri kraju romana Staljin s obitelji posjeti Hitlera i njegove, postaje jasno kolika je zapravo razlika između stvarnosti i svijeta *Plavog sala*. Sorokinov Hitler tjelesno veoma malo podsjeća na stvarni prototip, tj. stvarnu historijsku ličnost: "Visok, mršav, sličio je svojoj kamenoj skulpturi u Berchtesgadenu. Dugačka ravna kosa pepeljaste boje padala je Reichskanzleru na uska ramena. Na njemu je bila tamnoplava vojnička bluza, koja je prelazila u uske jahače hlače s visokim čizmama" (isto: 310). Osim savezništva između dvojice diktatora, postoji jedna bitna razlika između stvarnog Hitlera i onog u romanu. Od 1914. Hitler je sposoban bacati munje iz ruku (usp. isto: 317). Ovim činom dovršava se defamilijarizacija čitatelja i svijeta u kojem se radnja odvija, čak i od samog teksta.

Općenito, povratkom radnje u 20. stoljeće *Plavo salo* prelazi u roman donekle nalik klasičnoj distopijskoj prozi, s tom razlikom što su glavni likovi vlastodršci, a ne ravnodušni građani ili revolucionari. Prošlost u koju se radnja upućuje jedna je posve drugačija prošlost, a vlastodršci su na oba mjesta (ako za svojevršne vlastodršce u prvom dijelu uzmemo znanstvenike u Sibiru) gotovo karikature. Nema nijednog elementa društva ni distopije kao žanra koji nije bio podvrnut parodiranju. V. Sorokin pokušava pobjeći od prošlosti, osobito od pokušaja rehabilitacije Staljina (i njegova užeg kruga suradnika) krajem 20. i početkom 21. stoljeća. Prikrivenu kritiku prestankom stroge cenzure zamijenila je nemilosrdna parodija koja čitatelju želi prikazati svijet i književnost bez mistificiranja, bez kultova ličnosti koji graniče s teokracijom. Sorokin se s *Plavim salom*, sa svojim zalaganjem za odbacivanjem kulture, zaista može – parafraziramo M. Lipoveckog – nazvati antikulturnim diverzantom koji se suprotstavlja kulturnom fundamentalizmu. Napisana, kako je izjavio sam autor, povodom "pogibije ruske kulture", Sorokinova je prozna de(kon)strukcija za svrhu imala razilaženje ne samo s književnim normama (i normama kulture općenito), nego i s društvenima, u prvom redu s kultovima ličnosti koji i do danas okružuju vođe bivšeg Sovjetskog Saveza.

IZVORI

- Sorokin, V. 2004. *Plavo salo*. Zagreb: Fraktura, prev. F. Cacan.
- Sorokin, V. 2000. *Goluboe salo*. URL: http://www.srkn.ru/texts/salo_part1.shtml (5. srpnja 2015).

LITERATURA

- Booker, K. M. 1994. *The Dystopian Impulse in Modern Literature: Fiction as Social Criticism*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Gordin, M. D., Tilley, H. i Prakash, G. 2010. *Utopia/Dystopia: Conditions of historical possibility*. Princeton: Princeton University Press.
- Hansen-Löve, A. 1993. "Utopija/apokalipsa", u: *Pojmovnik ruske avangarde*, 9. (ur. Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić). Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, str. 9–39.
- Božić, R. 2013. *Distopija i jezik (distopijski roman kroz oko lingvostilistike)*. Zadar: Sveučilište u Zadru.
- Čalikova, V. 1991. "Predislovie", u: *Utopija i utopičeskoe mišljenje* (ur. V. Čalikova). Moskva: Progress, str. 3–20.
- Iľin, I. 2001. "Distopija", u: *Postmodernizam. Slovar' terminov*. Moskva: Inion Ran – Intrada. URL: <http://yanko.lib.ru/books/philosoph/ilyin-book.htm> (1. prosinca 2014).
- Kabanova, D. S. 2011. *Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture*. Disertacija. Champaign: University of Illinois.
- Lipoveckij, M. 1999. "Goluboe salo pokoljenija, ili Dva mifa ob odnom krizise". URL: <http://www.srkn.ru/criticism/lipovetskiy.shtml> (30. studenoga 2014).
- "Minkul'tury kritikujut akciju 'Idušćih vmeste' po obmenu 'vrednyh' knig na 'poleznye'". 2002. URL: <http://m.newsru.com/russia/21Jan2002/knigi.html> (7. siječnja 2015).
- Mumford, L. 2008. *Povijest utopija*. Zagreb: Jesenski i Turk, biblioteka Labirint, prev. P. Tomić.
- Šuľpjakov, G. 1999. "Poceluj menja v zvezdi". URL: <http://www.srkn.ru/criticism/shulp.shtml> (30. studenoga 2014).
- Vojvodić, J. 2012. *Tri tipa ruskog postmodernizma*. Zagreb: Disput.

АНТИУТОПИЧЕСКОЕ И ДЕКОНСТРУКТИВНОЕ ВИДЕНИЕ:

Владимир Сорокин, *ГОЛУБОЕ САЛО*

Литературное произведение, написанное в жанре утопии, описывает жизнь, какой бы мы хотели жить и о какой мечтаем, считая, что мы её заслужили. Антиутопия, в свою очередь, изображает возможное будущее. Кроме того, стремясь привлечь внимание к такому, отнюдь не светлому, будущему, антиутопия выделяет и описывает то, что в отдельно взятом обществе или сообществе является неправильным. Владимир Георгиевич Сорокин в провокационном постмодернистском романе *Голубое сало* (1999) пытается, помимо всего прочего, де(кон)струировать культ личности, создаваемый диктаторами, а также оспорить строгие нормы литературы (культуры).

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *утопия, антиутопия, роман "Голубое сало", общество, де(кон)струкция, литературные нормы*