DOI: 10.19195/0137-1150.167.37

ALEKSANDRA ZYWERT

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Polska

„Ciało śmierci” (na podstawie wybranych utworów Władimira Sorokina)

Jedną z cech charakterystycznych twórczości Władimira Sorokina jest stała obecność motywów tanatologicznych. Wynika ona z historiozoficznych, etycznych i literackich poglądów pisarza. Istotnym elementem jest w tym kontekście autorskie zainteresowanie problemem istnienia i funkcjonowania zła, którego immanentną cechą jest szeroko rozumiana przemoc (nie tylko fizyczna czy psychiczna, lecz także dyskursywna, co jest szczególnie istotne w wypadku literaturocentrycznej, zdaniem pisarza, Rosji). Poglądy te konsekwentnie przekładają się na schemat architektoniczny jego utworów. Polega on na gwałtownym przeskoku od imitacji określonego stylu do jego totalnej dyskredytacji poprzez zamianę albo na krwawy naturalizm, albo bezsensowny bełkot¹ przy jednoczesnym stałym uwypuklaniu kodu somatycznego — niezwykle ważnego elementu w procesie konceptualizacji świata².

Struktura Sorokinowskich obrazów śmierci (zarówno zadawanej, jak i doświadczonej) jest podporządkowana logice procesu realizacji przewycięzania opozycji słowo–ciało³, co w tym przypadku oznacza przede wszystkim specy-

¹ Zob. Н. Л. Лейдерман, М. Н. Липовецкий, *Современная русская литература: 1950–1990-е годы в двух томах*, t. 2, Москва 2003, s. 494.

² Jak podkreśla Olga Okuniewa, „Соматический код занимает центральное положение в культурном пространстве, поскольку именно человеческое тело является основой концептуализации мира. Тело в традиционной культуре очень символично и может считаться специфической семиотической системой” — *eadem*, *Телесный код в северорусских святочных гаданиях (на материалах фольклорной экспедиции)*, [w:] *Ciało i duch w języku i kulturze*, red. M. Łaskiewicz, S. Niebrzeowska-Bartmińska, S. Wasiuta, Lublin 2012, s. 71.

³ W jednym z wywiadów Sorokin podkreśla: „Я постоянно работаю с пограничными зонами, где тело вторгается в текст. Для меня всегда была важна эта граница между литературой и телесностью. Собственно, в моих текстах всегда стоит вопрос литературной телесности, и я пытаюсь разрешить проблему, телесна ли литература. Я получаю удовольствие в тот момент, когда литература становится телесной и нелитературной” — *idem*, *Литера-*

ficzne podejście do języka, słowa, a zatem i literatury. Słowo, jak twierdzi autor, jest absolutnie oderwane od człowieka jako żywej, cielesnej⁴ i realnie funkcjonującej w konkretnej czasoprzestrzeni istoty, dlatego znieśie wszystko⁵. Dlatego też literatura, jak podkreśla Alicja Wołodźko-Butkiewicz, „w optyce Sorokina nie pełni funkcji społecznych ani moralizatorskich, jest tylko sztuką układania słów w określonej kolejności”, a nie zwierciadłem realnego życia⁶. W związku z tym, określając się jako zwolennik „czystej formy”, Sorokin w ślad za futurystami pozbawia tę ostatnią statusu *sacrum*, pisarza zaś zwalnia z obowiązku jakiegokolwiek zaangażowania społecznego. Reasumując, należy stwierdzić, że skoro literatura nie jest zdolna oddać istoty życia, *de facto* jedynym, co sobą przedstawia, jest śmierć rozumiana jako „martwe słowa” i jednocześnie upostaciowanie jedynego niepodważalnego (bo nieuchronnie finalnego) aktu w świecie. Podążając tym tokiem rozumowania, musimy uznać, iż jedyne, co godne odnotowania w oglądzie świata, to rozpad. Dochodzimy więc do wniosku, że Sorokin nie odrzuca materialności świata (w tym życia człowieka), lecz jego wartość. Życie każdej istoty, niezależnie od jej wysiłków, starań i wyborów, kończy się tak samo. W tym ujęciu tak zwane koło życia to coś w rodzaju zwykłego procesu produkcyjnego, w którym jedne produkty zastępowane są innymi. Sorokin mówi: „жизнь не изменилась принципиально со времен Тутанхамона. И человек не изменился. У человека есть одно неотъемлемое право — это право на смерть. В контексте этой проблемы он и живет”⁷. Ta dość przewrotna logika wyjaśnia zarówno systematyczną i konsekwentną dekonstrukcję wszelkich tradycyjnych, zakładających jedność duszy i ciała, koncepcji człowieka, jak i (już na poziomie tekstu) nieustanne przeplatanie kategorii „ożywione” i „nieożywione”⁸. Postrzeganie człowieka jako bezmyślnego robota, „mięsną maszynę” sprawia, że jego ciało traci jakąkolwiek wartość i staje się zupełnie nieistotne. Będąc z definicji przeszkodą, balastem utrudniającym dotarcie do istoty rzeczy, właściwie od początku jest przez autora traktowane jako „podłe” (często bliskie terminowi

тура или кладбище стилистических находок, [w:] С. Ролл, *Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками*, Москва 1996, <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook974/01/part-037.htm> [dostęp: 12.05.2017].

⁴ Wskazuje na to Aleksander Genis, pisząc, że: „Слова у Сорокина — это не голос, сохраняющий связь с человеком, слова — это буквы, не имеющие к нему отношения” — *idem*, *Душа без тела*, „Звезда” 2002, nr 12, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/12/genis.html> [dostęp: 12.05.2017].

⁵ Jak wspomina A. Genis, Sorokin od początku postrzegał słowo jako immanentną część świata nieożywionego „буквам не больно” — *idem*, *Обратный адрес. Автопортрет*, Москва 2016, <https://mybook.ru/author/aleksandr-genis/obratnyj-adres-avtoportret/> [dostęp: 12.05.2017].

⁶ A. Wołodźko-Butkiewicz, *Od pieriestrojki do laboratoriów net literatury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004, s. 233.

⁷ В. Сорокин, *Литература или кладбище...*

⁸ Analogiczne wnioski wysnuwa Zsuzsanna Kalafatics. Zob. *eadem*, *Концептуалистская деконструкция традиционных мифологем сердца в творчестве Владимира Сорокина*, [w:] „*Жизне сердца*”. *Duch–dusza–ciało i relacja Ja–Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX–XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda *et al.*, Lublin 2012, s. 255.

corps abject) — zawsze skrajnie uprzedmiotowione, bezwartościowe, wstrętne i godne pogardy⁹, i przez to mogące podlegać wszelkiej „obróbce” — „stać się obiektem profanacji, nieludzkich męczarni, jest bite, maltretowane, palone, masakrowane, szarpane, rozdzielane [...] traktowane [...] jak »masa plastyczna«, którą można dowolnie modyfikować, rozciąć, przeobrażać, urabiać, przekształcać”¹⁰. W rezultacie śmierć u Sorokina jest zawsze odarta z należytej powagi, godności i intymności oraz pokazana jako bezsensowna, alogiczna, surrealistyczna i niewytłumaczalna.

W ten sposób Sorokinowska estetyka paradoksalnie nie nasila emocji, lecz je neutralizuje, doprowadza do absurdu i w rezultacie parodiuje. Świadomy nacisk na cielesność jako wyraz dążenia do przełamania opozycji słowo–ciało generuje między innymi obecność chwytów właściwych formule horroru ze szczególnym uwzględnieniem perswazyjnych rozwiązań suspensowych¹¹ — podstawowych sposobów wywołania grozy poprzez zaskoczenie nieoczekiwanym zwrotem akcji i wywołanie tym samym u odbiorcy konkretnych wrażeń emocjonalnych. W tekstach pisarza można odnaleźć wszystkie kanoniczne chwytły wywoływania grozy: od tak zwanej *mimesis* emocji, poprzez świadome przejawianie reakcji i przeżyć bohaterów, tworzenie efektu totalności uczuć (głównie za pomocą zabiegu hiperbolizacji), sugestywne opisy pejzażu (z uwzględnieniem efektów akustycznych), odwoływanie się do zbiorowych lęków, aż po gamę środków właściwych estetyce szoku (między innymi: celowy antyestetyzm, fascynacja śmiercią, chorobą, detalizacja procesu biologicznego rozkładu, piętrowanie obrazów brudu, trupów, smrodu, zgnilizny, nachalna ekspozycja fizjologii).

Entropijna sorokinowska „szokoterapia”¹² wywołuje groteskowy w swej istocie strach, polegający na „świadomości całkowitego pogwałcenia oswojonej zwyczajności, zakładanych praw, świata, o którego realności nie zwykliśmy wątpić”¹³, a potem odczucie dezorientacji w świecie i przeświadczenie o absolutnej utracie kontroli nad nim. Dzieje się tak na przykład już we wczesnym (inspirowanym opowieścią Julija Daniela *Говорит Москва* z 1961 roku)¹⁴, jednym z istotniejszych

⁹ Szerzej na temat wyjaśnienia terminu *corps abject* zob. G. Chamayou, *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska, K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012, s. 6–7.

¹⁰ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011, s. 227.

¹¹ Zob. *Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005, s. 169.

¹² И. С. Скоропанова, *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*, Москва 2002, s. 262.

¹³ Ch. Russell, *Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm*, przeł. J. Płuciennik, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobrażenia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002, s. 139.

¹⁴ Na powinowactwo obu tekstów wskazuje także Maksim Marusienkow (*Абсурдность русской жизни Владимира Сорокина*, Санкт-Петербург 2012, s. 42). Dodajmy, że tekst *Говорит Москва* stał się bezpośrednią przyczyną wszczęcia postępowania karnego wobec Daniela, które zakończyło się spektakularnym procesem. Szczegółowo zob. Ю. Даниэль, *Говорит Москва*, <http://www.e-reading.club/book.php?book=18158> [dostęp: 26.04.2017].

tekstów poświęconych analizie fenomenu totalitaryzmu jako kwintesencji zła, opowiadaniu *Умпо чайнєра* (1978)¹⁵. Sorokin wykorzystuje w nim częsty w literaturze popularnej i filmie motyw seryjnego mordercy¹⁶, łączy z komunistycznym etosem pracy¹⁷ i odwraca proporcje.

Zabijanie jest tu zaprezentowane jako zwykła żmudna i nudna praca, która w żaden sposób nie uświęca bohatera, nie heroizuje ani nie prowadzi do jego wewnętrznej metamorfozy. Czas akcji obejmuje jeden dzień roboczy, podczas którego bohater ma wykonać plan, czyli zabić trzydzieści osób zamieszkałych pod konkretnym adresem. Mężczyzna sumiennie wywiązuje się z obowiązków, po czym po skończonej pracy idzie kupić sobie parówki. Absurdalność całej sytuacji zostaje uwypuklona zarówno poprzez idealnie odzwierciedlający realia radzieckie sposób opisu pracy (sucha, beznamietna relacja wysuwająca na pierwszy plan jej rutynowość, brak logicznego umotywowania i celowości), jak i konstrukcji bohaterów (programowa anonimowość i skrajne uprzedmiotowienie postaci). Najwyraźniej widać to na przykładzie opisów aktów konania utrzymanych w tonie skrupulatnej, acz absolutnie pozbawionej jakichkolwiek emocji relacji z makabrycznego widowiska. Sorokin rejestruje ostatnie gesty ofiar, ułożenie ciała, przedśmiertne dźwięki, rodzaj odniesionych obrażeń i reakcje postronnych świadków zdarzenia, nie opatrując żadnego z tych momentów jakimkolwiek komentarzem.

Przytoczony utwór, choć przerażający w swej wymowie, nie należy do najbardziej obrazoburczych tekstów autora. Brak nacisku na procesy fizjologiczne sprawia, że przemoc wydaje się naturalna i oswojona, groza zaś lokowana jest głównie na płaszczyźnie symbolicznej.

O wiele bardziej rozbudowany, skonstruowany na podstawie wspomnienia zbiorowych traum, związanych zarówno z radzieckim totalitaryzmem, jak i niemieckim faszyzmem, obraz umierania można odnaleźć w innym wczesnym

¹⁵ Opowiadanie zostało opublikowane w zbiorze *Заплыв* (2007). Swoją decyzję Sorokin uzasadnia, mówiąc: „Это был 1978–1979-й, мне 24 года было. Мне интересны были тогда описания тоталитарных миров. Я любил Оруэлла, Замятина, Кестлера. Понимая, что тоталитарный мир — это ядовитый цветок такой, крайне необычный, который расцветает довольно редко. Его ботаника меня очень интересовала. В 90-е годы казалось, что он давно отцвел. А сейчас оказалось, что он опять ожил и дает новые полипы и ростки. Раньше у меня никогда не было желания публиковать эти рассказы. А именно сейчас оно возникло почему-то. И это отнюдь не ностальгическое отношение к ним. Просто мне показалось, что целая страна отчасти вернулась в то время. Получилось странное дежавю” — *idem*, *Россия опять становится страной гротеска*, rozmawia Liza Nowikowa, „Коммерсантъ” 2008, nr 5, s. 15, <http://kommersant.ru/doc/843007> [dostęp: 12.05.2017].

¹⁶ Katarzyna Ancuta pisze: „jedno, co tak różne kultury świata mają ze sobą wspólnego, bez względu na ich niekompatybilne trendy i założenia polityczne, to fakt, że każda z nich ma swoich przestępców, z seryjnymi mordercami na czele” — *eadem*, *W imię miłości. Jeffrey Dahmer i zakoniani kanibale*, „ER(R)GO” 2003, nr 7, s. 41.

¹⁷ Andrzej Walicki pisze: „Praca jest walką, a więc etos pracy jest etosem walki — etosem heroizmu” — *idem*, *Polska, Rosja, marksizm. Studia z dziejów marksizmu i jego recepcji*, Warszawa 1983, s. 336.

opowiadaniu Sorokina — *Падѣж* (1994) — makabrycznej hybrydzie rzeczywistości opisanej w *Folwarku zwierzęcym* (*Animal farm*, 1945) George’a Orwella¹⁸, gułagu i obozu koncentracyjnego. Największe wrażenie wywiera ludzka „farma”, czyli „chów klatkowy” wrogów ludu. Ludzie ci są przetrzymywani w koszmar-nych, niemożliwych do zniesienia nawet dla zwierząt, warunkach i wystawiani (czasami już jako trupy w różnych fazach rozkładu) na pokaz wizytującym gospodarstwo rewizorom. Wizualizacja agonii i zwłok realizowana jest za pomocą chwytów właściwych horrorowi, a mających swoje źródło między innymi w późnośredniowiecznych wariantach sztuki wanitatywnej, chętnie prezentującej ludzkie zwłoki w stanie rozkładu jako symbol marności życia¹⁹. Estetyka makabry (ze szczególnym uwzględnieniem nurtu sadystycznego) uwidacznia się poprzez eskalację obrazów brudu, rozkładu, robactwa i agresywnych szczurów — zwierząt tradycyjnie (obok sępów) kojarzonych ze śmiercią.

W niektórych utworach autor posiłkuje się estetyką masakry. Przykładem jest finał powieści *Роман* (1985–1989), w którym (dokonując swego rodzaju rytuału ofiarniczego w imię wyższego celu) główny bohater w asyście żony najpierw metodycznie morduje wszystkich mieszkańców (w końcu i ją samą), by na końcu umrzeć. Powieść obfituje w turpistyczne obrazy agonii (lejąca się krew, obnażony mózg, wypływające wnętrzności, przedśmiertne drgawki), aktów defragmentacji ludzkiego ciała oraz rytualnego bezczeszczenia zwłok („Роман содрал кожу с тела Татьяны [...] разрубил грудную клетку [...] вынул сердце [...] привязал кишками Татьяны кожу Татьяны к своей спине”²⁰). Skrajna dehumanizacja ofiar w połączeniu z masowym charakterem procesu zabijania ukierunkowana jest na podkreślenie transgresyjnej funkcji masakry rozumianej jako antystruktura, której nadrzędną cechą charakterystyczną jest przekraczanie różnego rodzaju granic (w tym symbolicznych) przede wszystkim związanych z władzą²¹. Opis bestialstw nie jest celem samym w sobie, lecz elementem całkowicie podporządkowanym wizji autorskiej — to forma realizacji procesu materializacji metafory iluzji wszechwładzy²². Świadczy o tym, po pierwsze, brak obrazów tortur o podłożu psychopatologicznym, z góry obliczonych na długotrwałe zadawanie bólu tak, aby ofiara zbyt wcześnie nie umarła. Po drugie, morderca nie czerpie z zadawania śmierci przyjemności (wręcz odwrotnie, od początku postrzega te akty w kategoriach powinności, przymusu w obliczu nieuchronne-

¹⁸ O widocznym powinowactwie opowiadania Sorokina z powieścią Orwella zob. И. С. Ско-ропанова, *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие для студентов фи-лологических факультетов вузов*, Москва 2002, s. 272.

¹⁹ A. Has-Tokarz, *Horror w literaturze...*, s. 223–224.

²⁰ В. Сорокин, *Роман*, Москва 2000, s. 605–606.

²¹ Szerzej zob. L. Nijakowski, *Radość masakry. Transgresywne funkcje masakry w nowo-czesnych czystkach etnicznych i ludobójstwie*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008, s. 45–61.

²² Jak podkreśla Wolfgang Sofsky, bestialstwa są elementem tworzącym iluzję wszech- władzy. Zob. *idem, Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999, s. 19.

go rozpadu świata), a w finale dokonuje aktu autodestrukcji. Uwzględniając, że utwór ten uważany jest za jeden z przykładów modelowej powieści postmodernistycznej w twórczości Sorokina, cel „krwawego obłądu” jest jak najbardziej pragmatyczny i sprowadza się do unaocznienia historiozoficznej koncepcji autora, w myśl której winę za kształt rosyjskich rewolucji ponosi rodzima literatura²³.

Innymi przykładami formy realizacji założenia o konieczności dekonstrukcji starych norm jest pojawiający się także dość wcześnie w twórczości pisarza motyw psychicznego zatracenia z podtekstem seksualnym w korelacji z zadawaniem śmierci innym oraz doświadczeniem własnej. Znalazł on swój wyraz choćby w opowiadaniu *Месѣц в Дѣлаху* (1990) czy wieńczącej pierwszy okres twórczości Sorokina, „ociekaającej (jak przyznawał sam autor) krwią i spermą”²⁴, powieści *Сердѣцѣ четырех* (1991). W pierwszym (utrzymanym częściowo w konwencji *gore*²⁵) tekście autor początkowo skupia się na metodycznej ekspozycji coraz bardziej wymyślnych tortur, by zakończyć opisem kanibalistycznej eucharystii. Szczególną rolę w doświadczeniu śmierci odgrywa tu organizacja przestrzeni, traktowanej jako ośrodek sensotwórczy utworu. Istotne jest tutaj zlokalizowanie akcji w obozie koncentracyjnym w Dachau, reklamowanym jako ekskluzywne, oferujące miesięczne turnusy, sanatorium dla wybranych. Zamknięta przestrzeń zostaje dodatkowo podzielona wewnętrznie na mniejsze części-cele (co wyodrębnione zostało również w tekście na poziomie graficznym) — terytoria kolejnych tortur. Takie ujęcie przestrzeni wyznacza rytm czasu i jednocześnie tworzy swoisty postgotycki labirynt, modelowaną przestrzeń fraktalną²⁶, w której poprzez doświadczenie wrażenia ruchu pozornego pojawia się efekt ostatecznego uwięzienia, a zatem i namacalnego wszechogarniającego doświadczenia śmierci.

W drugim, będącym przykładem swoistej wiwisekcji procesu autodestrukcji w imię dokonania dziwaczного ceremoniału o magiczno-industrialnym podłożu²⁷, utworze rytualizacja śmierci od początku wysuwa się na pierwszy plan. Jako przykład podajmy scenę zabójstwa rodziców Sierioży — najmłodszego z czwórki sekciarzy. Sam akt uśmiercenia jest krótki i dla ofiar bezbolesny (najpierw zostają odurzone, a potem zastrzelone), bo nie śmierć jest tu istotna, lecz to, co się dzieje po niej. Zwłoki zostają okaleczone (matce zostają odcięte wargi, zaś ojcu — czubek penisa) i rozpoczyna się absurdalna „sztafeta”: najpierw Sierioża dostaje do

²³ Por. М. П. Марусенков, *Абсурдопедия...*, s. 49.

²⁴ Sorokin mówi: „У меня есть разные вещи. Есть «Сердѣцѣ четырех», которые сочатся кровью и спермой” — *idem*, *Спящий в ночи. Интервью*, rozmawia Елена Кутловская, „Независимая газета” 16.09.2005, http://www.ng.ru/saturday/2005-09-16/13_sorokin.html [dostęp: 12.05.2017].

²⁵ Za punkt wyjścia przyjmuję definicję pojęcia *gore* zaprezentowaną przez Adama Horowskiego w odniesieniu do filmu. Szerzej zob. *idem*, *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo...*, s. 219.

²⁶ Określenie Manuela Aguirre’a. Szerzej zob. A. Izdebska, *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 36.

²⁷ Zob. М. Вербицкий, *Ведро живых вещей*, <http://imperium.lenin.ru/EOWN/eown6/sorokin-pm.html> [dostęp: 26.04.2017].

ssania odcięty wcześniej fragment ciała ojca, by po jakimś czasie przekazać ten magiczny fetysz pozostałym.

Z kolei finałowa scena rytualnego aktu sadomasochistycznej autodestrukcji czwórki głównych bohaterów zawiera w sobie elementy horroru z wątkiem technologicznym — zostają uśmierceni przez uosabiającą „dotyk śmierci” maszynę i w ten sposób finalizuje się absurdalny rytuał ostatecznego uśmiercenia-przekształcenia. Ciała czwórki bohaterów zostają zmasakrowane i odrzucone jako zbędne, serca zaś zamienione w lodowe kostki do gry. Sorokin pisze:

Прессы заработали. Их головки стали опускаться, раскрываясь [...] Граненые стержни вошли в их головы, плечи, животы и ноги. Завращались резцы, опустились пневмобатареи, потек жидкий фреон, головки прессов накрыли станины. Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу игральных костей²⁸.

Przemiana ta (ironicznie nawiązująca do krioniki²⁹) jest tu logiczną konsekwencją procesu przełamania opozycji słowo–ciało i jednocześnie przewrotną metaforą życia człowieka, którego finałem zawsze jest absurda, niwelująca wszelkie jego starania i plany, śmierć.

Niemniej ciekawe i zaskakujące jest rozumienie „dotyku śmierci” jako odmiany wchłaniania ciała (tu: nekrofilia). Przykładem jest opowiadanie *Санькина любовь* (1998)³⁰, będące zaskakującą wariacją na temat motywu ostatniego pożegnania. Główny bohater utworu, tytułowy Sańka, idzie na grób swojej zmarłej ukochanej, by po raz ostatni ją wspomnieć. Po przyjsciu na miejsce rozkopuje grób, wyciąga trupa i odbywa z nim stosunek seksualny. Elementy estetyki horroru zaznaczają się już w obrazie zwłok, nakreślonym z naciskiem na demonstracyjną fizjologię oraz pośmiertną postępującą transformację ciała (rozkład tkanek, opisy śluzu, kłębiącego się robactwa). Analogiczny schemat zostaje zastosowany w obrazie samego aktu nekrofilii, w którym można się dopatrywać inspiracji zachodnim, zapoczątkowanym w XVI wieku, postrzeganiem śmierci, kiedy w wyniku zbliżenia pomiędzy Erosem i Tanatosem erotyzm zaczął być immanentnym elementem wyobrażeń o niej³¹. Realizacja metafory „dotyk śmierci” zrealizowana poprzez właściwy horrorowi makabryczny erotyzm³² to, z jednej strony, chęć przekroczenia społecznego tabu dotyczącego sfery seksualności, która jak podkreśla Susan Sontag, należy do zjawisk dwuznacznych, wręcz demonic-

²⁸ B. Sorokin, *Сердца четырех*, Moskwa 2008, s. 253–254.

²⁹ O krionice w kontekście problemu śmierci i pokusy nieśmiertelności zob. M. Adamkiewicz, *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004, s. 339–350.

³⁰ Jest to jeden z utworów, które oprócz powieści *Голубое сало* (1999) stały się podstawą oskarżenia Sorokina o pornografię.

³¹ Szerzej zob. Ph. Ariès, *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczewska, Warszawa 2007, s. 156–163.

³² Jak wskazuje Anita Has-Tokarz, „horror dostarcza mnóstwa obrazów stosunków seksualnych: analnych, oralnych i genitalnych, tworząc detaliczne panoptikum »niedozwolonych« przedstawień” — *eadem, Horror w literaturze...*, s. 231.

nych, mogących niebezpiecznie ocierać się o pragnienie zatracenia w śmierci³³. Z drugiej natomiast odzwierciedla się tu kryzys autorski związany z metamorfozą rzeczywistości pozaliterackiej i koniecznością zmiany optyki widzenia³⁴.

Z czasem motyw połączenia Erosa z Tanatosem zostaje rozwinięty i otwarcie połączony z motywem jedzenia postrzeganym jako transgresja³⁵ — Sorokin wychodzi poza oswojoną zwyczajność rzeczywistości, by w przerażających, groteskowych obrazach zaatakować ją i zniszczyć. Na szczególną uwagę w tym kontekście zasługują teksty, w których zaprezentowane są akty endokanibalizmu z elementami fetyszyzacji. Są to między innymi opowiadanie *Месяц в Дахау*, sztuka *Пельмени* (1996) czy zbiór opowiadań *Пуп* (2000), w których zostają zaprezentowane różne formy antropofagii: od wirtualnej (sztuka *Конкретные* z 2000 roku), poprzez rytualną (opowiadanie *Настя* z 2001 roku, sztuka *Пельмени*), aż po wojenną (opowiadanie *Банкет* z 2000 roku). Strategia ta ma swoje uzasadnienie w poglądach autora, który uważa, że endokanibalizm jest trwale wpisany w życie człowieka — to pierwsza i najbardziej naturalna forma odżywiania się (początkowo dziecko „zjada” matkę). W tym ujęciu Sorokinowska „terapia horrorem” to nie erupcja wyrafinowanego sadyzmu, lecz próba odnalezienia poprzez śmierć zagubionego w konsumpcyjnym obłędzie, prawdziwego „smaku życia”³⁶.

Od końca XX wieku w twórczości Sorokina motyw uśmiercania w celach konsumpcyjnych jest realizowany również w połączeniu z motywem klonowania. Po raz pierwszy motyw ten pojawia się w powieści *Голубое сало* (1999)³⁷. Sorokinowskie klony zawsze traktuje się skrajnie przedmiotowo, ponieważ są tworam, w których proces transgresji słowo–ciało nie został sfinalizowany. Będąc w stanie osiągnąć maksymalnie fazę liminalną, służą do produkcji konkretnych substancji stanowiących efekt ich funkcjonowania (na przykład „błękitna słonina” czy też specyficzna freudowska „groza” — *Unheimliche*³⁸) i jako żywe trupy (o czym świadczą już ich imiona: Толстой-4, Чехов-3, Набоков-7, Пастернак-1, Достоевский-2, Ахматова-2, Платонов-3) mogą być dowolnie mnożone i zastępowane nowymi.

³³ Zob. S. Sontag, *Wyobrażenia pornograficzna*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1977, nr 2, s. 49.

³⁴ W jednym z wywiadów Sorokin wyjaśnia przyczyny swojej decyzji: „Мир советский кончился, начался постсоветский. И стиль жизни... или, я бы даже сказал, шум времени... очень резко менялся. А писатель — это такое большое ухо, которое настроено на шум времени. И мне нужно было время, чтобы... настроиться на новые звуки” — *idem*, *На хвосте у Сорокина*. *Интервью*, rozmowa A. Архангельский, <https://www.kommersant.ru/doc/2292225> [dostęp: 26.04.2017].

³⁵ Zob. M. Липовецкий, *Сорокин-трон: карнализация*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html> [dostęp: 26.04.2017].

³⁶ Szerzej na ten temat zob. A. Zywert, *Smak życia — smak śmierci*. „Uczta” Władimira Sorokina, „Slavica Wratislaviensia” 158, 2014, „Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Słowiańskich” 11. *Zmysły*, red. I. Malej, E. Tyszkowska-Kasprzak, s. 337–347.

³⁷ Potem motyw ten powraca w scenariuszu do filmu *4* (2004), libretcie *Детю Розенталя* (2005) oraz — choć już w zupełnie innym wymiarze — powieści *Манарага* (2017).

³⁸ Por. M. Липовецкий, *Сорокин-трон: карнализация*...

Z tego względu opisy zarówno ich „życia”, jak i śmierci są skrajnie zmedykalizowane i sprowadzone do ekspozycji rejestracji efektów konkretnych procedur oraz występujących przy tej okazji różnorodnych efektów ubocznych (jak na przykład patologiczne deformacje poszczególnych części ciała).

Nacisk na cielesność podporządkowaną technologicznemu rytuałowi sprawia, że „wyobrażenie śmierci staje się wyobrażeniem makabrycznego przedstawienia, które wypełnia zracjonalizowana codzienność instytucji medycznej”³⁹. Jednocześnie groteskowość tego obrazu uaktywnia właściwą tej kategorii reakcję — lęk przed życiem w niespójnej, niestabilnej, a przez to strasznej rzeczywistości.

W kolejnym okresie twórczości, zdominowanym „lodową trylogią” (*Лед, Путь Бро*, 23 000, 2001–2005), autor kieruje swoją uwagę na kwestie ogólnoludzkie, co skutkuje otwartym zwrotem ku (zaznaczającej się już wcześniej — *Голубое сало*) konwencji fantastycznej, tym razem jednak uzupełnionej o elementy kinematograficzności⁴⁰. Dlatego też u źródeł prezentowanych obrazów śmierci leżą chwytły właściwe nie tyle nawet literaturze, ile (dzięki scenariuszowej formie ujęcia tematu) filmowi, wykorzystującemu popularne chwytły z tak zwanego banku pomysłów fantastyki. Maksymalny nacisk na wizualność przy jednoczesnym ograniczeniu środków wyrazu artystycznego⁴¹ uwypukla zmianę zakresu zainteresowania pisarza. Choć pojęcie totalitaryzmu nie znika z pola widzenia autora, w tym okresie Sorokina frapuje przede wszystkim kwestia rozpadu społeczeństwa pod naciskiem ekspansywnej cywilizacji konsumpcji. Rodzi się zatem pytanie o naturę człowieka: czy jest Nadczłowiekiem, czy „mięsną maszyną” — potulną, bezwonną, uzależnioną od kolejnych (coraz częściej mających podłoże symulakryczne⁴²) podnieci⁴³. W tym kontekście zmienia się nie tylko postrzeganie samej śmierci, lecz także towarzyszącej jej przemocy. Po uwzględnieniu koncepcji autora uśmiercanie należy traktować jako formę uwalniania od „życia w śmierci”, dawania życia, doznawanie zaś śmierci jako przyjmowanie życia, narodziny. Z tego też względu sam obraz umierania jest stosunkowo oszczęd-

³⁹ J. Barański, *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000, s. 157.

⁴⁰ Por. A. Zywert, *Inspiracje filmowe w twórczości Władimira Sorokina (na przykładzie powieści „Лёд”)*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, t. 2, red. J. Kapuścik, Kraków 2008, s. 325–333.

⁴¹ Zmianę optyki widzenia potwierdza sam autor, wyjaśniając w jednym z wywiadów: „В »Льде« я стремился передать содержательную идею с помощью максимально простых изобразительных средств” — *idem*, *Владимир Сорокин: „Я написал »Лед« вместе с собакой Саввой...”*, rozmawia Б. Соколов, „Грани.Ру” 27.02.2002, <http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-03-01/Sokolov270202/> [dostęp: 23.04.2017].

⁴² O teorii symulaków zob. J. Baudrillard, *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.

⁴³ Słusznie zatem wnioskuje Ałła Łatynina, pisząc, że naiwna w gruncie rzeczy kosmologia Sorokina jest pretekstem do rozważań nad psychologią człowieka, płynnością granic pomiędzy dobrem a złem oraz nową formą zniewolenia jednostki zagubionej w świecie utopijnych iluzji. Zob. *eadem*, *Сверхчеловек или нелюдь?*, „Новый мир” 2006, nr 4, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/4/lat9.html [dostęp: 24.04.2017].

ny, a narodzin, transformacji (również fizjologicznej) i nowego życia — o wiele bardziej rozbudowany. Proporcje te zostają wyznaczone już w pierwszej scenie *Lodu*. Opis „budzenia” lodowym młotem jest oszczędny w szczegóły cierpienia. Są one zaledwie zaznaczone i ograniczone do niezbędnego minimum bez specjalnego nacisku na fizjologię. Z czasem Sorokin poświęca temu coraz mniej miejsca, by w finale powieści *23 000* w ogóle pominąć proces umierania. O dokonaniu się rytuału przejścia Bractwa poprzez śmierć fizycznej, „mięsnej” powłoki dowiadujemy się tylko na podstawie fragmentarycznego, skrótowego i powierzchownego opisu wrażeń ocalałych bohaterów — Olgi i Björna („Женщина была мертва [...] Старик тоже был мертв”⁴⁴).

W ostatnim okresie twórczości Sorokin powraca do analizy rosyjskich „przeklętych problemów”. Tym razem jednak nie koncentruje się ani na dekonstrukcji przeszłości, ani też teraźniejszości, lecz prognozowaniu przyszłości. Przekłada się to na konwencję utworów — autor zwraca się ku wizji hybrydycznej, będącej zaskakującym połączeniem archaiki i science fiction. W takich utworach, jak *Dzień oprysznika* (*День опрычника*, 2006) czy *Cukrowy Kreml* (*Сахарный Кремль*, 2008), Sorokin pokazuje świat przyszłości, w którym obok najnowocześniejszych technologii współlśnią elementy (głównie dotyczące opisu stylu życia) właściwe czasom panowania Iwana Groźnego. Konwenują z tym opisy śmierci — w jednych przypadkach jakby żywcem przeniesione z zamierzchłych czasów (ścięcie, powieszenie, łamanie kołem, gotowanie we wrzątku, topienie w rzece, zrzucanie z wieży), w innych — charakterystyczne dla współczesności (na przykład zastrzelenie). Przykładem jest scena śmierci Komiagi w finale *Cukrowego Kremla*.

Należy zwrócić uwagę, że niezależnie od sposobu zadawania śmierci Sorokin w dalszym ciągu nie poświęca opisom jej doświadczania zbyt wiele miejsca. Analogiczna zasada obowiązuje w kolejnym utworze — *Zamieć* (*Метель*, 2010). Tu pisarz w zasadzie w ogóle rezygnuje z opisu procesu umierania, co najwyżej skrótowo odnotowuje stan zwłok (zarówno ludzkich, jak i nieludzkich — ciało śnieżnego giganta). Drobiazgowo zarejestrowany, rozbudowany opis procesu powolnej, bolesnej śmierci w męczarniach, charakterystyczny dla wcześniejszych okresów twórczości pisarza, (ugotowanie żywcem w oleju) pojawia się tylko jako (nawiązująca w swojej konwencji do utworu *Concrethnyie* oraz *Банкет*) wizja narkotyczna bohatera — doktora Garina. W tym okresie zdarzają się, co prawda, teksty, w których Sorokin sporo miejsca poświęca opisowi umierania (na przykład opowiadanie *Моноклон* z 2010 roku, w którym pojawia się nawiązujący do zsakralizowanego gotycyzmu⁴⁵ z elementami poetyki *gore*, rozbudowany sadystryczny, bogaty w szczegóły opis uśmiercenia staruszka), ale nie ma ich wiele.

⁴⁴ B. Сорокин, *23 000*, [w:] *idem*, *Трилогия*, Москва 2006, s. 681.

⁴⁵ Szerzej zob. G. Tomaszewska, *Co się stało z „sacrum wykroczenia”?*, [w:] *Wokół gotycyzmów...*, s. 110.

Ostatnie dwa utwory *Теллурия* (2013) i *Манарага* (2017) nie odbiegają pod tym względem od poprzednich, co ostatecznie potwierdza zmianę orientacji tematyczno-problematicznej pisarza. O ile we wczesnej twórczości Sorokin skupiał się na dekonstrukcji szeroko rozumianej przeszłości (bo nie tylko radzieckiej i nie tylko historycznej) i wówczas materializacja metafory śmierci miała szczególnie istotne znaczenie dla ostatecznej wymowy ideowej utworów, o tyle później — już nie. Odejście od konceptualizmu, kolejne modyfikacje orientacji tematyczno-problematicznej, mniejsze lub większe umocowanie kolejnych tekstów w rzeczywistości pozaliterackiej wymusiły zarówno zmianę pozycji motywu śmierci w utworze, jak i sposobu jej ekspozycji. Wizualizując „zapach śmierci” (tyleż odrażający, ileż niebezpiecznie zmysłowy w swojej, nietkniętej obowiązową we współczesności higieną, naturalnością), Sorokin pokazuje, że głęboko zanurzyliśmy się w świat nierzeczywisty i skutecznie stłamsiwszy wszelkie przejawy biologiczności człowieka⁴⁶, naruszyliśmy „radikalnie dotychczasowe doświadczenie śmierci, oparte na wykształconych przez stulecia formach percepcyjnych”⁴⁷ i zaczęliśmy się bać tego, co naturalne w swojej nieuchronności — umierające ciało stało się toposem pamięci zabronionej i wykluczonej. Współczesny człowiek, jak zdaje się wskazywać pisarz, żyje w tak sterylnych czasach, że pozostały mu tylko puste formy zmysłowości wypełnione obrazami konkretnych procedur medycznych, sam zaś umierający ginie gdzieś w płataninie aparatury, technologii i instytucji. Dlatego też słuszne wydają się słowa Sorokina, który twierdzi, że jego, przyprowadzający czasami o mdłości, sposób wizualizacji śmierci to nie tani chwyt marketingowy, a próba wskazania, że aby otrząsnąć się z odrętwienia i zo-bojętnienia na prawdziwe życie, trzeba ją zobaczyć, dotknąć i „posmakować”⁴⁸.

Bibliografia

- Adamkiewicz M., *Oblicza śmierci. Propedeutyka tanatologii*, Toruń 2004.
 Ancuta K., *W imię miłości. Jeffrey Dahmer i zakochani kanibale*, „ER(R)GO” 2003, nr 7.
 Ariès Ph., *Rozważania o historii śmierci*, przeł. K. Marczevska, Warszawa 2007.
 Barański J., *Śmierć i zmysły. Doznania, wyobrażenia, przemijanie*, Wrocław 2000.
 Baudrillard J., *Symulacja i symulakry*, przeł. S. Królak, Warszawa 2005.
 Chamayou G., *Podłe ciała. Eksperymenty na ludziach w XVIII i XIX wieku*, przeł. J. Bodzińska, K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2012.
 Has-Tokarz A., *Horror w literaturze współczesnej i filmie*, Lublin 2011.

⁴⁶ Zob. J. Barański, *Śmierć i zmysły...*, s. 103.

⁴⁷ *Ibidem*, s. 103.

⁴⁸ Sorokin mówi: „Рвотный рефлекс — это не значит плохо, это очищает организм. Литература должна быть разной, как и еда. Если есть каждый день пудинг, то в конце концов это тоже вызовет рвотный рефлекс. [...] Литература тоже должна быть трудной. Плохая литература — это как »Макдоналдс«. Вроде сыт, но на уровне ощущений чего-то не хватает» — *idem*, *Убойное сало. “Я хотел наполнить русскую литературу говном”*, <http://www.mk.ru/old/article/2002/07/21/164539-uboynoe-salo.html> [dostęp: 12.05.2017].

- Horowski A., *Prawda, przemoc obrazu, efekt gore*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008.
- Izdebska A., *Gotyckie labirynty*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Nijakowski L., *Radość masakry. Transgresywne funkcje masakry w nowoczesnych czystkach etnicznych i ludobójstwie*, [w:] *Erotyzm, groza, okrucieństwo — dominanty współczesnej kultury*, red. M. Kamińska, A. Horowski, Poznań 2008.
- Russell Ch., *Cindy Sherman, neogotyizm i postmodernizm*, przeł. J. Płuciennik, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Słownik filmu*, red. R. Syska, Kraków 2005.
- Sofsky W., *Traktat o przemocy*, przeł. M. Adamski, Wrocław 1999.
- Sontag S., *Wyobraźnia pornograficzna*, przeł. I. Sieradzki, „Teksty: Teoria Literatury, Krytyka, Interpretacja” 1974, nr 2.
- Tomaszewska G., *Co się stało z „sacrum wykroczenia”?*, [w:] *Wokół gotycyzmów. Wyobraźnia, groza, okrucieństwo*, red. G. Gazda, A. Izdebska, J. Płuciennik, Kraków 2002.
- Wołodźko-Butkiewicz A., *Od pieriestrojki do laboratoriów net literatury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*, Warszawa 2004.
- Zywert A., *Inspiracje filmowe w twórczości Władimira Sorokina (na przykładzie powieści „Łód”)*, [w:] *Dialog sztuk w kulturze Słowian Wschodnich*, t. 2, red. J. Kapuścik, Kraków 2008.
- Zywert A., *Smak życia — smak śmierci. „Uczta” Władimira Sorokina*, „Slavica Wratislaviensia” 158, 2014, „Wielkie Tematy Kultury w Literaturach Słowiańskich” 11. *Zmysły*, red. I. Malej, E. Tyszkowska-Kasprzak.
- Вербицкий М., *Ведро живых вшей*, <http://imperium.lenin.ru/EOWN/eown6/sorokin-pm.html>.
- Генис А., *Душа без тела*, „Звезда” 2002, nr 12, <http://magazines.russ.ru/zvezda/2002/12/genis.html>.
- Генис А., *Обратный адрес. Автопортрет*, Москва 2016, <https://mybook.ru/author/aleksandr-genis/obratnyj-adres-avtoportret/>.
- Даниэль Ю., *Говорит Москва*, <http://www.e-reading.club/book.php?book=18158>.
- Латынина А., *Сверхчеловек или нелюдь?*, „Новый мир” 2006, nr 4, http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2006/4/lat9.html.
- Калафатис Ж., *Концептуалистская деконструкция традиционных мифологем сердца в творчестве Владимира Сорокина*, [w:] „*Życie serca*”. *Duch—dusza—ciało i relacja Ja—Ty w literaturze i kulturze rosyjskiej XX—XXI wieku*, red. M. Cymborska-Leboda et al., Lublin 2012.
- Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н., *Современная русская литература: 1950—1990-е годы в двух томах*, t. 2, Москва 2003.
- Липовецкий М., *Сорокин-трон: карнализация*, <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/li11.html>.
- Марусенков М., *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина*, Санкт-Петербург 2012.
- Окунева О., *Телесный код в северорусских святочных гаданиях (на материалах фольклорной экспедиции)*, [w:] *Ciało i duch w języku i kulturze*, red. M. Łaskiewicz, S. Niebrzewska-Bartmińska, S. Wasiuta, Lublin 2012.
- Скоропанова И.С., *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*, Москва 2002.
- Сорокин В., *23 000*, [w:] *idem, Трилогия*, Москва 2006.
- Сорокин В., *Владимир Сорокин: „Я написал »Лед« вместе с собакой Саввой...”*, rozmawia Б. Соколов, „Грани.Ру” 27.02.2002, <http://www.guelman.ru/culture/reviews/2002-03-01/Sokolov270202/>.
- Сорокин В., *Литература или кладбище стилистических находок*, [w:] С. Ролл, *Постмодернисты о посткультуре: интервью с современными писателями и критиками*, Москва 1996, <http://www.hi-edu.ru/e-books/xbook974/01/part-037.htm>.

- Сорокин В., *На хвосте у Сорокина. Интервью*, rozmawia А. Архангельский, <https://www.kommersant.ru/doc/2292225>.
- Сорокин В., *Роман*, Москва 2000.
- Сорокин В., *Россия опять становится страной гротеска*, rozmawia Л. Новикова, „Коммерсантъ” 2008, nr 5, <http://kommersant.ru/doc/843007>.
- Сорокин В., *Сердца четырех*, Москва 2008.
- Сорокин В., *Спящий в ночи. Интервью*, rozmawia Е. Кутловская, „Независимая газета” 16.09.2005, http://www.ng.ru/saturday/2005-09-16/13_sorokin.html.
- Сорокин В., *Убойное сало. „Я хотел наполнить русскую литературу говном”*, <http://www.mk.ru/old/article/2002/07/21/164539-uboynoe-salo.html>.

“The body of death” (on the basis of selected works by Vladimir Sorokin)

Summary

One of the outstanding characteristics of Vladimir Sorokin's works is the permanent presence of Thanatos motifs. The structure of Sorokin's pictures of death (both executed and experienced) is subordinated to the logic of the process of going beyond the word-body opposition. Consequently, death in Sorokin's prose is always deprived of its proper dignity. Moreover, it is shown as a senseless and absurd. The conscious emphasis on physicality, understood as the expression of the desire to overcome the word-body opposition, causes the necessary presence of means which are typical of horror films. This strategy can be observed within the whole oeuvre of the author, however with varied intensity as in the recent works Sorokin places much lesser emphasis on the display of human physicality in the face of death.

Keywords: Vladimir Sorokin, death, body, absurd, man

„Тело смерти” (на примере избранных произведений Владимира Сорокина)

Резюме

Одной из опознавательных черт творчества Владимира Сорокина является постоянное присутствие танатологических мотивов. Структура сорокинских образов смерти (как принимаемой, так и испытываемой) подчинена процессу преодоления. В результате смерть у Сорокина всегда лишена должного достоинства и показана как бессмысленная и абсурдная. Сознательный нажим на телесность как способ преодоления оппозиции слово–тело генерирует между другими присутствие приемов присущих формуле фильма ужасов. Эту стратегию можно заметить в целом творчестве автора, хотя с разной интенсивностью, так как в последний период творчества Сорокин сравнительно меньше внимания посвящает описанию физиологических процессов перед смертью.

Ключевые слова: Владимир Сорокин, смерть, тело, абсурд, человек