

Aleksandra Zywert

"Rosja śniegiem stoi" : motyw śniegu

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 25, 86-95

2015

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

„Rosja śniegiem stoi” Motyw śniegu/lodu w twórczości Władimira Sorokina

Aleksandra Zywert

...była to lodowa łamigłówka [...] Kay składał całe figury, które tworzyły napis, ale nie udawało mu się ułożyć słowa, na którym mu właśnie zależało. Tym słowem była „Wieczność”.

Hans Christian Andersen, *Królowa śniegu*¹

ABSTRACT: The theme of snow/ice, as one of the emblems of Russia, prevails in the works of Vladimir Sorokin virtually as a constant. Depending on the period and direction of the author's artistic explorations, it acquires different meanings. Initially, it facilitates the deconstruction of classical discourse, but gradually it transforms into a symbol of power founded on violence to eventually become an inextricable part of the metaphor of Russia's imminent death.

KEY WORDS: Vladimir Sorokin, Russia, snow, ice, motif

Śnieg/lód jest (obok jedzenia i narkotyków) jednym ze stałych motywów obecnych w twórczości Władimira Sorokina². Źródeł tego wyboru należy, jak się wydaje, upatrywać między innymi w osobistych poglądach autora. Pisarz widzi bowiem w śniegu/lodzie nie tylko kolejne bogactwo Rosji („Снег — наше богатство, как и нефть, и газ. То, что делает Россию Россией в большей степени, чем нефть и газ. Снег мистифицирует жизнь, он, так сказать,

¹ H.Ch. Andersen: *Królowa śniegu*. W: Idem: *Baśnie*. Tłum. S. Beylin, J. Iwaszkiewicz. Warszawa 1974, s. 200—201.

² Dodajmy, że twórczość Władimira Sorokina niezmiennie znajduje się w centrum uwagi znawców przedmiotu. Świadczą o tym choćby takie pozycje jak praca Iriny Skoropanowej (И.С. Скоропанова: *Русская постмодернистская литература. Учебное пособие*. Москва 2002), oraz wydane w ostatnim okresie monografia Maksyma Marusienkowa (М.П. Марусенков: *Абсурдопедия Владимира Сорокина. Заумь, гротеск и абсурд*. Санкт-Петербург 2012) i praca Jekatieriny Viberган (Е. Биберган: *Рыцарь без страха и упрека. Художественное своеобразие прозы Владимира Сорокина*. Санкт-Петербург 2014).

скрывает стыд земли”³), ale wręcz uznaje zimę jako jedyną porę roku właściwą dla tego kraju, jest ona jego cechą wywoławczą („Зима — это матрица России, ее нормальное состояние. Весна и лето — не полноценные времена года, а случайности. Лето — это нонсенс, исключение. Вот чем Россия отличается от Востока? Только зимой”⁴).

Obecność wspomnianego motywu można zaobserwować już w początkowym okresie twórczości pisarza. Przykładowo w debiutanckim, powstałym jeszcze w latach 70. opowiadaniu *Заплыв*⁵ autor opisuje, jak uczestniczący w cyklicznej akcji propagandowej żołnierze (pływacy-agitatorzy) płyną w lodowatej, parzącej ich ciała wodzie. W innej, opartej na popularnym motywie „romantyki poszukiwania złóż w dalekiej tajdze”⁶ noweli *Геологи*⁷ akcja rozgrywa się podczas silnej zamieci śnieżnej. Gęsty mokry śnieg towarzyszy również „pracy” snajpera w powieści *Утро снайпера*. Jak widać, stałym, choć znajdującym się jeszcze na dalekim planie, elementem przewijającym się przez utwory autora jest wariantywnie eksponowany motyw śniegu/lodu (ледяная вода, лавинопасная зона, буран, вьюга, густой мокрый снег). Jego znaczenie jest dwojakie. Z jednej strony jest to nawiązanie do obrazu substancji zawierającej w sobie zarówno element trwałości i nietrwałości, oraz zaakcentowanie ważnej dla pisarza magii języka, przy pomocy którego może on materializować dowolne metafory („лишняя ключевые слова переносного, фигурального значения”⁸). Z drugiej — obraz śniegu/lodu wzmacnia siłę procesu dekonstrukcji socjalistycznego dyskursu⁹, bo wpisując się w konwencję socrealistycznej matrycy, jednocześnie ją kwestionuje i deformuje, towarzysząc procesowi powstawania podwójnego symulakrum (współtworzy on hiperrealistyczny obraz i jest jego immanentną

³ В. Сорокин: *Я почувствовал, что сейчас пойду и просто-напросто убью его*. Беседавал И. Рудик. «Конкурент» № 17, 2 апреля 2008. <http://www.konkurent-krsk.ru/index.php?id=1259> [dostęp: 05.03.2014].

⁴ В. Сорокин: *Двойное сознание — это Россия*. Беседавал А. Архангельский. <http://www.ogoniok.com/5029/29/> [dostęp: 04.03.2014].

⁵ Sorokin uważa ten utwór za oficjalny debiut literacki. W jednym z wywiadów mówi: „Неожиданно для себя я бросил рисовать и написал первый рассказ — *Заплыв*. Его люди одобрили люди, которых я уважал [...] И я стал писателем”. В. Сорокин: *Доктор Сорокин*. Беседавал И. Гавриков. „Лица” 2005, № 9 s. 88.

⁶ А. Wołodźko-Butkiewicz: *Od pierestrojki do laboratoriów netliteratury. Przemiany we współczesnej prozie rosyjskiej*. Warszawa 2004, s. 239.

⁷ Opowiadanie wchodzi w skład zbioru *Первый субботник* (1979—1984).

⁸ А. Генис: *Лук и капуста. Парадигмы современной культуры*. „Знамя” 1994, № 8, s. 191.

⁹ Władimir Sorokin sam podkreślał ten fakt, mówiąc, że nowela *Геологи* została skonstruowana „по канонам официальной советской литературы среднего уровня. Как если бы он вышел в каком-нибудь калужском издательстве”. В. Сорокин: *Текст как наркотик*. W: *Idem: Сборник рассказов*. Москва 1992, s. 119.

częścią). Ostatecznie daje to efekt „logicznego ślepego zaułka”¹⁰, czyli dokonania procesu rytualnego niszczenia historii¹¹ i demaskowania typowo rosyjskiej „metafizyki obecności”¹² w twórczości pisarza.

Motyw śniegu/ lodu zyskuje na znaczeniu w momencie zwrotu autora w stronę fantastyki. Pierwszym utworem, w którym urasta on do rangi samodzielnego symbolu są wieńczące pierwszy okres twórczości pisarza *Сердца четырех* (1991). W powieści tej, określonej przez autora jako ociekającej krwią i spermą¹³, Sorokin odchodzi od dominujących wcześniej zasad konceptualizmu, socji pop-artu, by skupić się bardziej na etycznych problemach epoki postradzieckiej. Najwyraźniej widać to w finale powieści, kiedy zostaje wyjaśniony cel wszystkich starań czworga bohaterów — po popełnieniu rytualnego zbiorowego samobójstwa ich serca zostają zamrożone i przerobione w lodowe kostki do gry, po czym rozrzucone na lodowym, zalanym płynną substancją polu. Sorokin pisze:

Прессы заработали. [...] Через 28 минут спрессованные в кубики и замороженные сердца четырех провалились в роллер, где были маркированы по принципу играль-

¹⁰ A. Skotnicka-Maj: *Koniec czy początek? Proza rosyjska po 1985 roku*. W: *Od symbolizmu do postmodernizmu. Szkice o literaturze rosyjskiej*. Red. P. Fast, B. Stępczyńska. Katowice 1998, s. 111.

¹¹ И. Калинин: *Владимир Сорокин. Ритуал уничтожения истории*. „НЛО” 2013, № 120. <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/120/k13.html> [dostęp: 05.03.2014].

¹² Michaił Epszajn pisze: „...разоблачение „метафизики присутствия” издавна отмечается в российской цивилизации — как своеобразная интуиция пустоты, открывающейся за круговращением знаков и номинаций. Может быть, это ее основная религиозная интуиция. Если Запад развил интуицию религиозного оправдания земного мира, общества, политики, ремесел и профессий, истории, культуры, а Восток развил интуицию их отрицания, то в России постепенно развилась сложная, парадоксальная интуиция одновременного утверждения и отрицания позитивного мира. Россия страстно, лихорадочно, неистово конструирует мир позитивных форм — политики, истории, экономики, культуры — и одновременно деконструирует их, открывая за каждым знаком пространство отсутствия и пустоты. Цивилизация обнаруживает свой условный, чисто идеологический характер, как набор номинаций, которым ничего не соответствует в реальном мире”. М. Эпштейн *Истоки и смысл русского постмодернизма*. «Звезда» 1996, № 8. <http://www.emory.edu/INTELNET/pm.istoki1.html> [dostęp: 05.02.2014].

¹³ В. Сорокин: *Спящий в ночи*. Беседовала Е. Кутловская. http://www.ng.ru/saturday/2005-09-16/13_sorokin.html. Есть „Сердца четырех”, которые сочатся кровью и спермой. И роман „Роман”, где целуются только в щеку. Я же не пишу только жесткую литературу. Почему так много жестокости у меня в произведениях? А почему ее так много в Беслане? В Ираке? В XX веке? И по сравнению с впечатлениями мальчика, который оказался в этой злосчастной бесланской школе номер один, мое произведение „Сердца четырех” — просто детский лепет. Насилие существует в мире. И его очень много. И я пытаюсь все время ответить на вопрос — почему люди не могут обойтись без насилия. Что это такое вообще? В чем его природа? Почему надо обязательно убивать или давить кого-то? Почему надо подчинять людей своей воле? Для меня это загадка. И я пытаюсь по-своему дать на нее ответ. Ibidem.

ных костей. Через 3 минуты роллер выбросил их на ледяное поле, залитое жидкой матерью. Сердца четырех остановились: 6, 2, 5, 5.¹⁴

W *Сердцах четырех* lód symbolizuje (przewrotnie potraktowany) zarówno sens życia, jak i śmierci, a nawet los człowieka. Wielka idea, wokół której skupiali się gotowi na śmierć wyznawcy, to w gruncie rzeczy przejaw rozpaczliwej i zarazem utopijnej w swej naturze chęci sięgnięcia ideału, stworzenia czegoś stabilnego w świecie pełnym rzeczy ulotnych, przełamania wszechobecnego rozkładu i podmiany. Wniosek ten zostaje uwypuklony poprzez obecność w tekście połączenia obrazów substancji trwałej i nietrwałej (zalane płynną substancją lodowe pole)¹⁵. Jednocześnie z utworu przebija niespełnione pragnienie uporządkowania, które w kontekście idei postmodernizmu można postrzegać jako swoisty dialog z chaosem. Potwierdza to sam autor mówiąc: „все это — некая ускользающая субстанция. [...] Думаю, что это подсознательная романтическая, может быть, утопическая идея выделить абсолюта некий, которого не хватает в нашей жизни. То, что является ключом”¹⁶.

Pogoń za trwałością oraz rozpaczliwa chęć ocalenia autentyczności coraz bardziej uwydatniają się na przełomie lat 80. i 90. W tym okresie Sorokin chętniej osadza akcję swoich utworów zimą (*Землянка* 1985, *Щу* 1995—1996, *С Новым Годом* 1998), postrzegając tę porę roku z jednej strony jako jeden ze swoistych emblematów Rosji, z drugiej (poprzez fakt kojarzenia tego okresu z obecnością śniegu/lodu) jako czas plastyczny, czas „łączości pomiędzy tym, co uformowane i tym, co bezkształtne”¹⁷. W rezultacie omawiany motyw można zaobserwować choćby w większości dramatów Sorokina. W niektórych z nich jest on wyeksponowany na pierwszym planie. Tak się dzieje między innymi w analizującym problem nowego (alogicznego acz sugestywnego) wymiaru totalitaryzmu dramacie *Щу* (1995—1996), w którym tragedią jest topnienie niewiarygodnie cennej kolekcji zamrożonych kapuśniaków — symbolu rosyjskiej tradycji narodowej („Рысь: Алчные твари! Вы погубите самую дорогую коллекцию! Без нее русские повара как народ без истории!”¹⁸). W innych tekstach z tego okresu motyw śniegu/lodu jest nieco bardziej zaka-

¹⁴ В. Сорокин: *Сердца четырех*. Москва 2008, s. 253—254.

¹⁵ Dodajmy, że motyw nietrwałych substancji jest charakterystyczny dla całej twórczości Sorokina. Przykładowo w rozpoczynającej pierwszy okres twórczy powieści *Норма* (1979—1984) dominującym motywem jest kał, zaś w zbiorze nowel (określenie samego Sorokina. В. Сорокин, И. Смирнов: *Диалог о еде*. <http://www.guelman.ru/slava/texts/eda.htm>) *Уцта* (Пуп 2001) wszystko zamienia się w popiół, albo wręcz w nicość, wszystko można zniszczyć, pożreć, unicestwić, a potem wydalić w półpłynnej postaci.

¹⁶ В. Сорокин: *Мы все отравлены литературой*. <http://srkn.ru:8080/interview/arba.shtml> [dostęp: 06.03.2014].

¹⁷ Hasło: Lód. J.E. Cirlot: *Słownik symboli*. Przeł. I. Kania. Kraków 2000, s. 236.

¹⁸ В. Сорокин: *Щу*. W: Idem: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 298.

muflowany. Szczególnie ciekawa pod tym względem jest kontynuująca temat analogii pomiędzy radzieckim komunizmem i niemieckim nazizmem¹⁹ *Hochzeitreise* (1994—1995). Zima z nieodłącznie towarzyszącym jej śniegiem i mrozem występuje w niej w dwojakiej roli: najpierw jawi się jako jeden ze znaków wywoławczych stojącej w opozycji do Niemiec Rosji. Przykładem może być finał dialogu pomiędzy Maszą Rubinstein i Günterem von Nebeldorfem:

Гюнтер: Скажи, какое твое любимое время года?

Маша: Зима.

Гюнтер: А у меня — лето²⁰

Zasygnalizowana tylko hasłowo w drugim akcie zima w finale sztuki zostaje skonkretyzowana pod postacią zamieci śnieżnej. Na początku sceny ślubu z Günterem Masza mówi:

Все рухнуло, как снежная лавина.²¹

Eksponując niszczycielską siłę żywiołu Sorokin pokazuje, że tak samo jak mariaż dwóch skrajnie różnych, obarczonych jakościowo odmiennymi traumami postaci-symboli nieprzystających do siebie światów jest niemożliwy do zrealizowania, tak samo i niewykonalne staje się uwolnienie ich od bagażu własnej przeszłości.

Motyw lodu pojawia się również w scenariuszu do filmu *Москва* (1997), a potem w filmie pod tym samym tytułem²², w którym w centrum uwagi autora znalazł się temat poradzieckiego moskiewskiego stylu życia. Sorokin zgłębia go przez pryzmat opozycji żywe/nieżywe, ciepłe/zimne w kontekście zdolności języka do tworzenia rzeczywistości. Wykorzystuje do tego obraz stworzony wcześniej w sztuce *Пельмени* (1986), w której choć motyw śniegu/lodu jest jeszcze wyekspozowany niezbyt wyraziście, to wpisuje się w autorskie eksperymenty w zakresie dekonstrukcji realistyczno-socrealistycznej tradycji. Lokalizacja akcji zimą („Вот и погода опять тово... [...] Вот... метели и заносы. А к ночи 26 градусов”²³) konweniuje na zasadzie opozycji zimne/gorące, życie/śmierć, koniec/początek z zaprezentowaną w finale sztuki sceną jedzenia gorącego,

¹⁹ Pierwszym utworem, w którym Sorokin podjął ten temat, było opowiadanie *Месяц в Дахау* (1990). Zob. М.П. Марусенков: *Абсурдопедия русской жизни Владимира Сорокина*. Санкт-Петербург 2012, s. 52—53; М. Рыклин: *Борщ после устриц. Археология вины в „Hochzeitsreise” В. Сорокина*. <http://www.srkn.ru/criticism/ryklin1.shtml> [dostęp: 06.04.2014].

²⁰ В. Сорокин: *Hochzeitreise*. W: Idem: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 214.

²¹ Ibidem, s. 242.

²² Film *Москва* z 2001 roku, reż. Aleksander Zeldowicz, scenariusz: Władimir Sorokin, Aleksander Zeldowicz.

²³ В. Сорокин: *Пельмени*. W: Idem: *Капитал. Полное собрание пьес*. Москва 2007, s. 75.

nafaszerowanego ludzkim mięsem pieroga. O ile w *Пельменях* symboliczne zakończenie „starego” życia zostaje przedstawione jako zjedanie jego uosobienia — „człowieka w okularach”, „sowka”, o tyle w *Москве* autor idzie dalej, pokazując, że ludzie funkcjonujący w ulepionej przez język rzeczywistości są jak gotowe do przetworzenia pierogi. W zależności od siły oddziaływania języka mogą być albo zamrożone, spętane strachem, albo rozmrożone. Owa plastyczność i uległość człowieka wobec mocy słów znajduje swoje wyrażenie w rozmowie chirurga plastycznego z psychoanalitykiem Markiem, który utyskując na kondycję psychiczną współczesnych pacjentów mówi:

Марк: Десять лет назад все дети были парализованы страхом, который, кстати, и сформировал симптоматику. Была хотя бы ясная клиническая картина. Теперь же, когда нет больше этого страха, я, как никогда, понял, насколько психоанализ беспомощен в этой инфантильной стране. Когда общество представляет из себя сгусток непроваренных пельменей, психиатр беспомощен.

Хирург: А раньше?

Марк: Раньше? Эти пельмени были заморожены. С ними было проще, гораздо проще²⁴.

Motyw zamrożonych/rozmrożonych ludzi-pierogów odzwierciedla charakterystyczny w twórczości Sorokina w latach 90. temat przemiany, przechodzenia od starego życia ku nowemu, jeszcze nie oswojonemu zarówno przez zwykłych ludzi, jak i twórców kultury²⁵. Z wnioskiem tym współgrają także inne fragmenty cytowanego utworu. W jednej ze scen czytamy o narkotycznych wizjach bohaterki, która z przerażeniem stwierdza, że wszystko wokół niej się roztopia. W innej scenie obserwujemy erotyczną zabawę w „oswajanie lodu” — dwoje bohaterów podrzuca i zamyka w dłoniach kostki lodu²⁶.

Interesującym w kontekście omawianego problemu jest również jeden z ostatnich utworów pochodzących z drugiego okresu twórczości Sorokina — powieść *Голубое сало* (1999), w której motyw śniegu/lodu splata się z motywem klonów i klonowania, a więc tworzenia istot nie do końca żywych, będących częścią samych siebie, nieposiadających odrębnej świadomości, wewnętrznie zamrożonych w błędnym kole powtarzalności. Fuzja obu motywów wspomaga realizację autorskiej chęci spojrzenia i odniesienia się do rosyjskiej mentalności, która, jak twierdzi Sorokin, przypomina nieustanne wariacje na ten sam temat. Rosjanie są jakby „zamrożeni”, nigdy nie żyją terazniejszością, a tylko kręcą się w kółko, powielając utarte schematy tęsknoty za przeszłość-

²⁴ В. Сорокин: *Москва*. W: *Idem: Москва*. Москва 2001, s. 383.

²⁵ Szerzej na ten temat zob. В. Бондаренко: *В. Сорокин как рама эпохи*. http://www.library.ru/2/like/sections.php?a_uid=116 [dostęp: 09.03.2014].

²⁶ W tym miejscu należy dodać, że motyw gry kostkami lodu w nieco innym znaczeniu został wykorzystany w finale pierwszej części Sorokinowskiej „lodowej trylogii” — w ostatniej scenie powieści mały chłopiec siedzi na podłodze i bawi się bryłką lodu.

cią lub utopijnych marzeń o świetlanej przyszłości. Sorokin mówi: „В жизни России нет настоящего — лишь прошлое и будущее — и мы занимаемся эквилибристикой между этими временами²⁷”.

W inauguracyjnej trzeciej części twórczości Sorokina trylogii *Lód* (*Лед* 2002), *Droga Bro* (*Путь Бро* 2004) i *23000* (*23000* 2005) znaczenie lodu zostało nieco przemodelowane. Pierwszych wskazówek dostarczył sam autor, który po publikacji *Lodu* w jednym z wywiadów podkreślał, że powieść ta została zaplanowana jako pierwsza część większej całości — metafory ślepego zaułka, w który zabrnęła ludzkość²⁸. Już z tego względu *Lód* zdecydowanie różni się od wcześniejszych utworów Sorokina. Tu autor zrezygnował z gry słowem i zabawy formą, oraz przeniósł punkt ciężkości na treść i fabułę skonstruowaną w oparciu o schematy myślowe właściwe kulturze masowej. W *Trylogii* lód występuje także w dwóch znaczeniach. Z jednej strony jest on symbolem przemocy — został z niego zrobiony obuch młota, którym odpowiedzialni za stworzenie świata kosmici uderzają w serca ludzi w poszukiwaniu uśpionych pobratymców. Z drugiej zaś ten sam lód to symbol boskiego światła umożliwiającego przewyciężenie chaosu i powrót do źródeł. Jego niezwykle właściwości są podkreślone poprzez opozycje woda/lód, ciekłe/stałe, w których woda/ciekłe kojarzy się z czymś błędnym, koślawym, lód natomiast — odwrotnie, ponieważ zawiera w sobie element stałości, jednolitości. Jako przykład może posłużyć fragment z pierwszej części trylogii, w którym opisana została historia uwięzienia Braci w ludzkich skorupach. Sorokin pisze:

И однажды мы сотворили новый мир. И одна из семи планет его была вся покрыта водой. Это была планета Земля. Раньше мы никогда не сотворяли таких планет. Это была Великая Ошибка Света. Ибо вода на планете Земля образовала шарообразное зеркало. Как только мы отразились в нем, мы перестали быть лучами света и воплотились в живые существа. Мы стали примитивными амебами, населяющими бескрайний океан. Наши мельчайшие полупрозрачные тела носила вода, но в нас по-прежнему жил Изначальный Свет. И нас по-прежнему было двадцать три тысячи. Но мы были рассеяны по просторам океана²⁹.

Kolejna grupa utworów, w których motyw śniegu/lodu zajmuje eksponowane miejsce to trylogia: *Dzień oprycznika* (*День Опричника* 2006), *Cukrowy Krem* (*Сахарный Кремль* 2008) i *Zamieć* (*Метель* 2010).

²⁷ В. Сорокин: *Тоталитаризм — растение экзотическое и ядовитое, крайне редкое и опасное*. <http://inosmi.ru/untitled/20020924/159243.html> [dostęp: 09.04.2014].

²⁸ Zamyśl powieści powstał podczas dwuletniego pobytu autora w Japonii. Sorokin wspomina: „Odkryłem dla siebie Japonię — wykładałem tam dwa lata na uniwersytecie. Kiedyś w lipcu, najgorętszym japońskim miesiącu, znękany upałem szedłem ulicą i nagle z baru wyrzucono mi pod nogi pokruszony lód. Gdy lód zachrzęcił pod podszewami — zrodził się pomysł: żeby tak lodowym młotkiem dopukać się do gorącego serca”. *Pierwszy pornograf Rosji*. Wywiad przeprowadziła A. Żebrowska. „Gazeta Wyborcza” 14 lutego 2005, s. 7.

²⁹ В. Сорокин: *Трилогия*. Москва 2006, s. 395.

Począwszy od *Dnia oprycznika* Sorokin zmienia orientację i zwraca się ku tematyce politycznej, ze szczególnym uwzględnieniem problemu władzy³⁰. Porównuje ją do stanu upojenia alkoholowego, przy czym trunkiem powodującym ów stan to koktajl powstały z połączenia najbardziej charakterystycznych rosyjskich symboli: wódki, krwi, śniegu („Если смешать в граненом стакане водку, снег и кровь, это и будет вкус русской власти”³¹) oraz narkotyków (tu: kokainy i cukru — narkotyku dla dzieci). Tożsamość tych symboli wyraźnie widać już w pierwszym z wymienionych utworów. Oprycznik Andriej Daniłowicz Komiaga kocha śnieg („Хорошо, когда снег! Он срам земной прикрывает. И душа чище от него делается”³²), zimą („Люблю зиму. Мороз голову прочищает, кровь бодрит. Зимой в России дела государственные быстрее вершатся, спорятся”³³), narkotyki, jak i krew. Krew miesza się ze śniegiem podczas okrutnej rozprawy ze szlachcicem Iwanem Iwanowiczem Kunicynem; krwawy kolor ma sunący przez zaśnieżoną Moskwę mercedes Komiagi. Motyw śniegu/cukru/narkotyku pojawia się także w snach bohatera — Komiaga śni o białym jak śnieg cukrowym koniu. Podobnie jest w *Cukrowym Kremlu*. W noweli *Sen (Сон)* Monarchini śni się biały jak śnieg/cukier Kreml zrobiony z czystej kokainy, w *Radości Marfuszki (Марфушина радость)* opisane zostało, jak na Boże Narodzenie dzieci dostają od Monarchy białe jak śnieg cukrowe miniaturki Kremla, a w *Liście (Письмо)* Sonia Borisowna pisze do siostry o reakcji ludzi na przemalowane na biało jego ściany. W ekstatycznej relacji bohaterki Kreml stopniowo traci swoją dotychczasową „czerwoną” materialność i przekształca się w zbudowany z kokainy/cukru obiekt boskiego kultu, którego magnetyzm przyprawia ludzi o fanatyczny religijny obłęd („пей глазами Кремль белый, ешь глазами Кремль белый”³⁴). Stawiając znak równości pomiędzy śniegiem, cukrem a kokainą, Sorokin materializuje metaforę smaku władzy w kontekście utopijnej idei odrodzenia Rosji. Strategia ta, zdaniem Marka Lipowieckiego, pozwala pisarzowi nie tylko zająć stanowisko wobec aktualnej kondycji swojego kraju, ale także pokazać przemiany w specyfice nowoczesnego dyskursu³⁵. Jądrzem metafory jest jakościowa modyfikacja znaczenia symbolu bieli. Śnież-

³⁰ Sorokin wyjaśniał, że bezpośrednim powodem zmiany orientacji tematycznej była z jednej strony chęć oderwania się od „lodowej trylogii”, z drugiej, jak sam stwierdził, po skończeniu 50 lat postanowił bliżej przyjrzeć się polityce, tym bardziej, że jego zdaniem zmierzła ona w niebezpiecznym kierunku. Zob. И. Кормилецев: *Владимир Сорокин. Собачье сердце*. http://www.rollingstone.ru/articles/rubric/obraz_zhizni_5/article/vladimir_sorokin_sobache_serdce_345/ [dostęp: 10.03.2014].

³¹ В. Сорокин: *Вкус русской власти — водка, снег и кровь*. <http://www.charter97.org/ru/news/2008/4/17/5846/> [dostęp: 10.03.2014].

³² В. Сорокин: *День oprycznika*. Москва 2006, s. 13.

³³ Ibidem, s. 32.

³⁴ В. Сорокин: *Сахарный Кремль*. Москва 2008, s. 230.

³⁵ Zob. М. Липовецкий: *Сорокин-троп: карнализация*. <http://www.nlobooks.ru/node/3381> [dostęp: 12.04.2014].

nobiały kolor, dotychczas kojarzący się z boskością, doskonałością, czystością, ideałem władzy, zostaje zamieniony na kolor wchłaniającego krew niewinnych śniegu i oglupiającego ludzi narkotyku. „Biała”, oparta na przemocy i zimnym okrucieństwie władza smakuje słodko, ale jej efekty są znikome — oglupiała ze strachu i upojona narkotykami Rosja nie odrodzi się, a odwrotnie — będzie coraz szybciej pogrążyć się w upadku.

Swoistym podsumowaniem tematu śniegu/lodu w kontekście perspektywy rozwoju Rosji jest nawiązująca do jednego z najpopularniejszych obrazów-symboli w literaturze rosyjskiej *Zamieć* (Метель 2010). W tej pełnej chwytów i motywów literackich zaczerpniętych z utworów najwybitniejszych pisarzy rosyjskich, kodów kulturowych i stereotypów fantasmagorycznej powieści drogi zamieć śnieżna jest elementem uwypuklającym rosyjską mentalność. Sorokin pokazuje, że w tym zakresie od stuleci nic się nie zmieniło. Dwoistość rosyjskiej natury sprawia, że jej „nosiciele” są jednocześnie i silnymi Guliwerami, i pełnymi wad liliputami — z jednej strony pełni zapału, altruizmu i entuzjazmu, z drugiej — leniwi, bezwolni i zgnuśniali. Niezdolność do konsekwentnego działania sprawia, że stają się oni podobni do śniegowych bałwanów — wielcy i przerażający, ale w gruncie rzeczy słabi, bo w każdej chwili mogą się roztopić albo rozsypać od wiatru. Doskonałym przykładem owej wewnętrznej niespójności jest osobowość głównego bohatera. Doktor Garin to zdeklarowany, choć daleko nie idealny społecznik. Początkowo wydaje się, że dla realizacji misji ratowania ludzi przed zarazą poświęci wszystko, ale z czasem nie jest to już takie oczywiste. W pewnym momencie świadomie opóźnia dalszą podróż, by spędzić upojną noc z żoną młynarza, potem zaś wyłącznie dla własnej przyjemności spędza sporo czasu w chacie Witaminderów na testowaniu efektów nowych narkotyków. Dlatego też kiedy Garin spotyka na swej drodze ogromnego bałwana-potwora, z przerażeniem stwierdza, że widzi w jego martwych oczach samego siebie — martwego śnieżnego kolosa („Доктор встретился взглядом с глазами-булыжниками. Снеговик посмотрел на Гарина. Волосы зашевелились на голове у доктора. Ужас охватил его”³⁶). Zaprezentowana w *Zamieci* sorokinowska wizja przyszłości Rosji jest *de facto* obrazem jej powolnej, acz nieuchronnej śmierci. Autor wskazuje, że Wielkie Imperium nieustannie egzystuje w stanie permanentnej wewnętrznej zamieci, rozpaczliwie poszukując swojej drogi dalszego rozwoju. Nie wróży to dobrze dla kraju, bo niezdolność do konsekwentnego działania w końcu sprawi, że Rosjanie staną się narodem wykorzenionym, niezdolnym do obrony własnej tożsamości, i zostaną prędzej czy później „zamrożeni” w swojej niemocy, przestaną istnieć jako społeczność.

Od początku motyw śniegu/lodu jest u Sorokina symbolem nieodłącznie związanym z Rosją, ale w zależności od etapu i kierunku rozwoju jego twór-

³⁶ В. Сорокин: *Метель*. Москва 2010, s. 272.

czości nabiera różnych znaczeń. Początkowo wspomaga dekonstrukcję socrealistycznego i klasycznego dyskursu, wspomagając proces niwelacji kontrastu materialne-niematerialne³⁷. Z czasem przekształca w metaforę chęci powrotu do źródeł, poszukiwania stałości i stabilności, by następnie stać się jednym z symboli opartej na przemocy władzy. W ostatnim omawianym utworze śnieg/lód wspomaga autorską wizję rosyjskiego charakteru narodowego, stając się symbolem jego niespójności i alogiczności. Jednocześnie z punktu widzenia idei postmodernizmu przebieg drogi twórczej Sorokina w kontekście metamorfozy motywu śniegu/lodu doskonale ilustruje także charakterystyczne dla tego autora nieustanne dążenie do praktycznego przewyciężenia opozycji ciało-tekst³⁸.

³⁷ Jak pisze Mark Lipowiecki, „в творчестве Сорокина кристаллизуются несколько постоянных мотивов, которые становятся устойчивыми метафорами постоянных взаимных трансформаций телесного в дискурсивно-„духовное” и обратно”. М. Липовецкий: *Сорокин-трон: карнализация*. <http://www.nlobooks.ru/node/3381> [dostęp: 12.04.2014].

³⁸ Sorokin wyjaśnia: „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”. *Постмодернисты о посткультуре. Интервью с современными писателями и критиками*. Сост., предисловие и ред. С. Ролл. Москва 1996, s. 126.