

Универзитет у Београду

Филолошки факултет

Ненад Ђ. Благојевић

Исток и Запад

у стваралаштву Виктора Пељевина

Докторска дисертација

Београд, 2018.

University of Belgrade

Faculty of Philology

Nenad Dj. Blagojević

East and West

in the works of Victor Pelevin

Doctoral thesis

Belgrade, 2018.

Белградский университет
Филологический факультет

Ненад Дж. Благоевич

Восток и Запад

в творчестве Виктора Пелевина

Докторская диссертация

Белград, 2018.

Ментор: проф. др Корнелија Ичин, редовни професор Филолошког
факултета Универзитета у Београду

Чланови комисије: _____

Датум одбране:

Исток и Запад у стваралаштву Виктора Пељевина

Резиме

Виктор Пељевин (22. новембар 1962, Москва) један је од водећих аутора на руској савременој књижевној сцени, писац у чијем се стваралаштву одразио турбулентни период распада Совјетског савеза и актуелни друштвени процеси у Русији. Велику популарност стекао је вештим комбиновањем надреализма и дубоког филозофског смисла, што је и постало главна одлика његовог стваралачког поступка.

Пељевин се углавном сматра представником савременог руског књижевног постмодернизма, што је у великој мери и условило специфику односа критике према његовом стваралаштву. Она варира од одушевљења до потпуног одбацивања било какве уметничке вредности његових дела. Вреди поменути и да су главна дела овог писца преведена на многе светске језике, те да су и у иностранству изазвала велику пажњу читалачке и стручне јавности, што се може назвати изузетним успехом за писца који пише о свести савременог руског човека и проблемима са којима се суочава, уз бројне асоцијације на појаве из историје руске културе.

Почетна тачка Пељевиновог стваралачког поступка су постулати истакнутих француских филозофа и теоретичара постмодернизма Жила Делеза и Жана Бодријара, психоаналитичара Феликса Гватарија и Жака Лакана, као и језичка теорија Лудвига Витгенштејна, о свести као производу информационог поља у којем се личност налази. Пељевин се труди да у својим делима опише свест и подсвест руског човека у условима наглих и коренитих промена информационог поља, изазваних крупним политичким превирањима на крају XX и почетку XXI века.

На овај амбициозни подухват писца надовезује се и његово интересовање за мистицизам, окултизам и филозофију и религију Истока, који се одликују својим традиционалним приступом питању идентитета личности, „Ја“ осећања и организације и схватања друштва. Као резултат настала су књижевна дела веома богата цитатима и реминисценцијама на класичну руску и светску књижевност, филозофска учења у Русији, на Западу и Истоку, социјалистички реализам,

популарну субкултуру, филмску и музичку сцену, политику, митологију, будизам, вицевице и т.д.

За предмет наше анализе одабрали смо из богатог опуса писца романе и приче које настају у преломном периоду савремене руске историје, у 90-м годинама, у којима су на најбољи начин представљени социјални процеси које писац анализира. Ради се о романима „Чапајев и Празнина“, „Генерација П“, те низа приповетки које су објављене у зборницима „Плави Фењер“ и „Жута стрела“. Сматрамо да се у овим романима и приповеткама најконкретније изражава дијалог култура Истока и Запада на начин на који га В. Пељевић доживљава и описује. У овом раду се на примеру поменутих дела сагледавају бројни мотиви Истока и Запада који корелирају у свести протагониста Пељевићових дела.

Поменути романи и приче односе се на први период Пељевићовог стваралаштва, који се одвијао 90-х година XX века, тако да је у њима главни акценат стављен на куриозитет наглих промена и трансформација у животима јунака који су одрастали у једној социокултурној средини, а изненада се нашли у другој. Тај судар различитих друштвених, културних и вредносних система изазива у свести јунака недоумице које напослетку доводе до брисања границе између реалности и илузије. Аутор користи тај почетни конфликт да у својим делима суочи филозофске традиције Запада и Истока, концентришући се на оне делове, где постоје дијаметрално супротни ставови.

Истраживање мотива Истока и Запада у Пељевићовим делима има за циљ најпре да покаже како се у поезији овог писца детерминише западна, а како источна култура, затим да се пружи увид у уплитање источњачког и западњачког погледа на свет у животима јунака тако да вредносни системи потиру један други, и напослетку, да се као резултат тих процеса објасни централни за Пељевићово стваралаштво мотив Празнине, схваћен као стање идеолошког вакуума које је карактеристично за епоху постмодернизма.

Циљ рада је и да се анализом мотива, симбола и ликова у одабраним делима Пељевића истражи ауторска концепција свести као производа утицаја различитих извора информација, који се у текстовима подвргавају

постмодернистичкој деконструкцији, и тако укаже на неоправданост инсистирања на једном искључивом моделу надсубјективне, односно објективне реалности.

У раду се указује и на структурне елементе постмодернистичке поетике у делима Пељевина, те је један од циљева рада и анализа композиционих особености ових текстова, интертекстуалних веза, хронотопа, наратије и др. момената од значаја за наше истраживање.

Кључне речи: Виктор Пељевин, руска књижевност и култура, постмодернизам, Исток – Запад, филозофија, будизам.

Научна област: Наука о књижевности

Ужа научна област: Русистика. Руска књижевност и култура

East and West in the works of Victor Pelevin

Summary

Victor Pelevin (November 22, 1962, Moscow) is one of the leading authors of contemporary Russian literary scene, a writer whose works reflected the turbulent period of collapse of the Soviet Union and current social processes in Russia. He gained great popularity by skillfully combining surrealism and a deep philosophical sense, which has become the main characteristic of his creative process.

Pelevin is generally considered a representative of contemporary Russian literary postmodernism, which largely conditioned the specific relationship of critics towards his creativity. It varies from enthusiasm to the complete rejection of any artistic value of his works. It is worth mentioning that the main works of this writer have been translated into many world languages, and have attracted great attention of readers and professional public abroad, which can be called an extraordinary success for an author who writes about consciousness of modern Russian people and problems they face, with numerous associations on phenomena from the history of Russian culture.

The starting point of Pelevin's creative process are postulates of prominent French philosophers and theorists of postmodernism Gilles Deleuze and Jean Baudrillard, psychoanalysts Felix Guattari and Jacques Lacan, as well as linguistic theory of Ludwig Wittgenstein about consciousness as a product of information field in which a person is submerged. Pelevin is trying to describe the consciousness and subconscious of Russian people in conditions of sudden and radical changes of information field caused by major political turmoil at the end of XX and beginning of the XXI century.

This ambitious endeavor of writer is also connected with his interests in mysticism, occultism and the philosophy and religion of the East, which are characterized by their traditional approach to the issues of personal identity, self-concept and perception and organization of society. As a result, author created literary works that were very rich in quotations and reminiscences of classical Russian and world literature, philosophical studies in Russia, on the West and East, socialist realism, popular subculture, film and music scene, politics, mythology, Buddhism, jokes, etc.

For the subject of our analysis we chose from the rich opus of this writer novels and stories that emerge in the breakthrough period of contemporary Russian history, in the 90s, in which the social processes analyzed by the author are best illustrated. These are the novels “Chapaev and Void” (published in English under title “Buddha’s Little Finger”, 1996), “Generation “II” (published in English under title “Babylon”, 1999), and a series of short stories published in collections “Blue Lantern and Other Stories” (1991) and “The Yellow Arrow” (1993). We believe that in these novels and tales the dialogue of cultures between East and West is most clearly expressed in the way in which V. Pelevin is experiencing and describing him. In this dissertation we will discuss numerous motifs of East and West which correlate in the consciousness of protagonists in selected Pelevin’s works.

The aforementioned novels and stories relate to the first period of Pelevin’s creative work, which took place in the 90s of the XX century, so the main emphasis in them is placed on the curiosity of sudden changes and transformations in the lives of protagonists, which grew up in one sociocultural environment, and suddenly found themselves in another. This collision of various social, cultural and value systems provokes doubt in the minds of main characters, which eventually lead to dissolution of border between reality and illusion. Author uses this initial conflict to confront the philosophical traditions of the West and East in his works, concentrating on those parts where there are diametrically opposing views.

Analysis of the East and West motifs in Pelevin’s works aims first to demonstrate how is western and eastern culture determined in poetics of this writer, and secondly, to provide insight into the interaction between Eastern and Western worldviews in the lives of depicted characters in such a way that the value systems cancel out one another, and finally, as a result of these processes, to explain the central for Pelevin’s creative work motif of the Void, understood as a state of ideological vacuum as a characteristic of postmodernism epoch.

The aim of the paper is to analyze the writer’s concept of consciousness as a product of influence of different sources of information by means of research of motifs, symbols and characters. These elements of narration are being subjected to postmodernist deconstruction in Pelevin’s texts, thus pointing out the inadmissibility of insisting on an exclusive model of supra subjective or objective reality.

The dissertation also points to the structural elements of postmodernist poetics in the works of Pelevin, therefore one of the goals of this work is to analyze compositional features of these texts, intertextual relationships, chronotopos, narration, and other element of significance for our research.

Key words: Victor Pelevin, Russian literature and culture, postmodernism, East – West, philosophy, Buddhism.

Scientific area: Literature science

Scientific area: Russian. Russian Literature and Culture

Восток и Запад в творчестве Виктора Пелевина

Резюме

Виктор Пелевин (22 ноября 1962 года, Москва) является одним из ведущих авторов современной русской литературной сцены, писатель, работа которого отражает бурный период распада Советского Союза и нынешних социальных процессов в России. Он приобрел большую популярность умелым сочетанием сюрреализма и глубокого философского осмысления, что стало главной особенностью его творческого процесса.

Пелевин обычно считается представителем современного русского литературного постмодернизма, что в значительной степени обусловило специфику отношения критики к его творчеству. Она колеблется от восхищения до полного отрицания какой-либо художественной ценности его произведений. Стоит отметить, что основные работы этого писателя были переведены на многие мировые языки, и привлекли большое внимание читателей и профессиональной общественности за рубежом, что можно назвать необыкновенным успехом для писателя, пишущего о сознании современного русского человека и о тех проблемах, с которыми он сталкивается, наряду с многочисленными ассоциациями на явления из истории русской культуры.

Отправными точками творческого процесса Пелевина являются постулаты видных французских философов и теоретиков постмодернизма Жюлья Делеза и Жана Бодрийяра, психоаналитиков Феликса Гваттари и Жака Лакана, а также языковые теории Людвиг Витгенштейна о сознании как продукте информационного поля в котором находится человек. Пелевин пытается описать сознание и подсознание русского человека в условиях внезапных и радикальных изменений информационного поля, вызванных крупными политическими потрясениями в конце XX и начале XXI века.

Это амбициозное стремление писателя также связано и с его интересом к мистицизму, оккультизму, философии и религии Востока, которые отличаются традиционным подходом к проблеме человеческой идентичности, «Я» чувства и организации и восприятия общества. В результате появляются литературные произведения насыщенные цитатами и реминисценциями на классическую

русскую и мировую литературу, философские учения в России, на Западе и Востоке, социалистический реализм, народную субкультуру, кино и музыкальную сцену, политику, мифологию, буддизм, анекдоты и т.д.

Для предмета нашего анализа мы выбрали из богатого опуса писателя романы и рассказы, появившиеся в поворотный период современной русской истории – в 90-е годы, в которых наиболее полно представлены проанализированные автором социальные процессы. Речь идет о романах «Чапаев и Пустота», «Generation «П», и серии коротких рассказов, опубликованных в сборниках «Синий фонарь» и «Желтая стрела». Мы считаем, что в этих романах и рассказах диалог культур Востока и Запада наиболее четко выражен в том виде, в котором его воспринимает и описывает В. Пелевин. В настоящей диссертации на материале многочисленных примерах рассматриваются мотивы Востока и Запада, которые коррелируют в сознании героев произведений Пелевина.

Вышеупомянутые романы и рассказы относятся к первому периоду творчества Пелевина, который состоялся в 90-е годы XX века, так что основной упор в этих произведениях ставился на характеристики внезапных изменений и преобразований в жизни героев, выросших в одной социокультурной среде, и неожиданно оказавшихся в другой. Это столкновение различных социальных, культурных и ценностных систем провоцирует в сознании героев сомнения, которые в конечном итоге приводят к стиранию границы между реальностью и иллюзией. Автор использует этот первоначальный конфликт, чтобы противопоставить философские традиции Запада и Востока в своих произведениях, концентрируясь на те части, где существуют диаметрально противоположные взгляды.

Изучение мотивов Востока и Запада в текстах Пелевина в первую очередь показывает, как в поэтике этого писателя определяются западная и восточная культура, затем дает представление о взаимодействии восточного и западного мировоззрения в жизни героев таким образом, что ценностные системы вытесняют друг друга из сознания персонажей, и, напоследок, в результате этих процессов объясняет центральный для творчества Пелевина мотив Пустоты, который понимается как состояние идеологического вакуума, характерное для эпохи постмодернизма.

Целью данной диссертации является анализ авторской концепции сознания как продукта влияния различных источников информации путем изучения мотивов, символов и персонажей выбранных произведений. Эти элементы повествования подвергаются в текстах постмодернистский деконструкции, тем самым указывая на недопустимость настаивания на одной исключительной модели сверхсубъективной или объективной реальности.

В работе также рассматриваются и структурные элементы постмодернистской поэтики в произведениях Пелевина, и поэтому целями диссертации также являются анализы композиционных особенностей этих текстов, интертекстуальных отношений, хронотопов, повествований и других моментов, имеющих значение для нашего исследования.

Ключевые слова: Виктор Пелевин, русская литература и культура, постмодернизм, Восток – Запад, философия, буддизм.

Научная область: Литературоведение.

Специальность: Русистика. Русская литература и культура.

САДРЖАЈ

Увод	1
Опште карактеристике књижевног постмодернизма и место руског књижевног постмодернизма	1
Укратко о историји концепције Исток – Запад у руској филозофији	14
1. Основни биографски подаци о писцу и одзив критике о његовом стваралаштву	19
2. Метафизика постсовјетског живота у светлу стваралаштва	
В. Пељевина: феномени 90-х година	30
2.1. Пељевин као духовни учитељ нових генерација: о роману „Чапајев и Празнина“	32
2.2. Утицај средстава масовног информисања на перцепцију савременог света: о роману „Генерација П“	119
2.3.0. Повести и приче Виктора Пељевина кроз призму дихотомије Исток – Запад	217
2.3.1. Пељевин као „савремени Волтер“: улога жанра повести	219
2.3.2. Однос Исток – Запад у Пељевиновим приповетакама	241
Закључак	259
Литература	269

УВОД

ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ КЊИЖЕВНОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА И МЕСТО РУСКОГ КЊИЖЕВНОГ ПОСТМОДЕРНИЗМА

Суочавајући филологе са неизбежним резултатом сваке анализе постмодернистичких текстова, Иља Иљин пише да је „постмодернистичка мисао дошла до закључка да је све што се узима за реалност заправо ништа друго до представа о њој, која притом зависи од оне тачке гледишта коју бира посматрач и чија измена води до кардиналне промене саме представе“ [Иљин 1996: 231]. Ово је у великој мери утицало на измену карактера савремених књижевних истраживања, до те мере да се разматрање односа постмодернистичких текстова према реалности, па и саме функције тих текстова као наративних жанрова, доводи у питање. Вештачке, виртуелне или псеудореалности, које аутори постмодернисти у својим текстовима стварају, само на први поглед подсећају на миметичке традиције уметничког света у тексту – у савременој књижевности губи се интегрална веза са реалношћу, те је истраживач лишен могућности пројекције уметничког виђења света на свакодневни живот, будући да она поприма карактер изразито субјективног размишљања, у којем се више огледа став посматрача, него аутора.

У тесној вези са горе поменутиим је и однос постмодернистичких текстова према потрази за истином као фундаменталном филозофском вредношћу неког текста. Одбацујући и позитивистичке и метафизичке парадигме традиционалних и савремених токова у филозофији, постмодернистички текстови заснивају се на индиферентном односу према истини, где истина не само да се не уздиже у ранг универзалних вредности, већ у постмодернистичким текстовима она може да фигурира само као реч која покрива одређено традиционално синтагматско поље. На примеру оваквог односа према истини може се и најочитије стећи увид у основу постмодернистичке концепције стварања реалности – слово као појава која активира одређене асоцијације у читаочевој свести и јесте основна јединица од које настаје уметничка реалност постмодернистичког текста. Али, то асоцијативно поље није једнако у свести сваког човека, те се у постмодернизму као доминантна издвојила филозофска представа о плурализму мишљења, која у примени на текст предвиђа исти број интерпретација, колико и читалачких

мишљења. Зато се и не може рећи да Вадим Рудњев претерује када пише да се постмодернистичка филологија своди на потрагу за цитатима у овом или оном уметничком тексту [Руднев 1999: 224].

Ипак, сама постмодернистичка концепција текста као своје унутрашње реалности, свог уметничког света, отвара могућност да се кроз призму интертекстуалних асоцијација које сваки писац на свој начин комбинује и обликује, сагледа његов утицај на читалачку публику. Управо у томе истраживач добија преко потребну повратну везу, јер се у односу према писцу може сагледати дијалог колективне свести са, не толико писцем постмодернистом, колико са сопственом перцепцијом света, које писац у облику мање или више јасних цитата изазива код читалаца. Ако се у обзир узме тај, рецептивни „живот“ постмодернистичког текста, испада да помоћу њега читалачка публика води дијалог сама са собом, односно, имамо једну врсту колективне шизоанализе. Ово омогућава да се постмодернистички текст сагледа у ширем контексту, као средство путем којег писац индиректно остварује деконструкцију колективне психе и њених саставних елемената – идентитета, идеолошких и других оријентација и др.

Зато сматрамо да је оправдано приступити стваралаштву одређених постмодернистичких писаца са становишта разматрања кључних елемената њихове поетике, поготову када се преко њихових дела разоткрива читаво једно поље архетипског мишљења. Колико год да се ти писци ослањају на „смрт аутора“ [термин Р. Барта] као апсолутни услов постмодернистичке поетике, њихови текстови генеришу код читалаца извесне представе о аутору. Управо тај лик аутора, или да се послужимо енглеским термином – имиџ, јесте и предмет нашег интересовања. То никако није везано за биографију самих писаца, јер живот писаца постмодерниста уопште игра безначајну улогу у стварању представе о себи. Наш је циљ да кроз анализу постмодернистичких дела сагледамо кључне структурне елементе поетике једног од водећих представника руског књижевног постмодернизма, и да анализом његове поетике стекнемо представу о разлозима одговарајућег читалачког односа према таквом стваралаштву.

Ако смо претходно истакли да проблем реалности и истине поприма сасвим другачији карактер у постмодернистичким делима, поставља се питање о чему се заправо у тим делима приповеда. Уобичајено се у савременој књижевној критици констатује да се у свим постмодернистичким делима на један или други начин говори о језику. Већ ту се назире извесна варијативност постмодернистичких поетика у зависности од језика на којима она настаје. На то указује и Ирина Скоропанова када пише да националне карактеристике постмодернистичког дела одређује, првенствено, језик као примарни семиотички систем [Скоропанова 2001: 72].

У основи нове улоге језика у постмодернистичким текстовима лежи филозофија Лудвига Витгенштејна, који најпре у *Логичко-филозофском трактату*, а затим и у *Филозофским истраживањима*, формулише потпуно нову филозофију језика. Разматрајући углавном питање односа језика и света, Витгенштејн је сматрао да језик одражава свет зато што је логичка структура језика идентична онтолошкој структури света, као и да језик у целости представља опис свега што постоји у свету, свих чињеница. Ова последња мисао навела га је на закључак да свака реченица може бити или истинита, или лажна, тврдњу коју ће у каснијем периоду свог рада, у *Филозофским истраживањима*, одбацити у корист много прагматичнијег схватања језика, који упоређује са „одређеном формом живота“ [Витгенштајн 2005: 419-437]. Управо из тих, познијих студија и настаје схватање језика као покретљивог система контекста, „језичких игара“, услед којих настају противуречности у разумевању правог смисла употребљених речи и израза. При томе се као кључни задатак филозофије издваја управо разјашњавање правила употребе језичких јединица и решавање тих противуречности.

На овакво размишљање о језику надовезује се филозофија Жака Дериде, који се већ у својим првим књигама „О граматологији“ и „Писмо и разлика“ бави филозофијом језика са становишта противника европске филозофске традиције коју описује помоћу појма логоцентризма и схвата га као постојање/присуство као начин бивствовања. Супротстављајући се логоцентризму, Дериде иступа са схватањем језика као битнијег у односу на бивствовање, наглашава да се језик не може подчинити законима логике, и да га карактерише нестабилност значења, двосмисленост, сталне семантичке измене, велики обим етимологије, идиоматије итд. [Автономова 2011: 21-22]. И закључује да је језик тај који ствара људску

представу о свету. Са друге стране, западна филозофска традиција сматрала је да при описивању реалности спољашњег света језиком управљају закони логике, на основу којих настаје теорија бинарних опозиција, и апорија као унутрашње противуречности у језику. Значајан Деридин подухват деконструкције имао је за циљ да покаже слабост западне метафизике у њеној ограничениости на систем бинарних опозиција, односно у сталној превласти једне од тих опозиција. Таква логика не предвиђа постојање „трећег“ пута, односно нечег другачијег од присуства/одсуства, постојања/непостојања, истине/лажи итд. Дајући своју формулу „све је текст“, Дерида формулише знатно ширу концепцију језика, до те мере да за њега не постоји ништа изван језика.

Деконструкција Дерида постала је у логичко-филозофском смислу најзаступљенији постмодернистички поступак у текстовима савремене књижевности, чији је циљ да покаже логоцентризам сваког појма кроз откривање доминације једне од бинарних опозиција, на основу које настаје хијерархија. Тај процес сазнавања посредством рушења стереотипа или пребацивања у други контекст чини срж постмодернистичке поетике, који треба узимати у обзир приликом сагледавања и целог текста, и сваке реченице у том тексту, чак и сваке појединачне речи. Зато и настаје утисак да постмодернистички текстови приповедају „о свему и ни о чему“. Деконструишући језик једног народа, једне културе, једне друштвене групе, и читав сложени систем функционалних стилова који уз њега долази, писци постмодернисти теже да сруше систем метафизичке хијерархије који са тим језиком долази, и који се са њиме преноси са једне генерације на другу, обликујући свест савременог човека.

Самим тим, велики значај за постмодернистичку поетику играју елементи семиотичког система који носе додатне информације у односу на значење самих језичких конструкција којима се ти елементи изражавају. Под овим подразумевамо цитате. Суштина њихове употребе у другом тексту је да функционишу као референце на оригинални текст из којег су позајмљени, те да у својеврсној микроформи обухвате читав смисао тог текста. Међутим, сам процес преношења тог смисла истоветан је процесу настајања културних архетипова, услед чега се као доминантна црта модернистичке поетике издваја неомитологизам, односно формирање митова који производе нова значења на основу културног наслеђа прошлости. Та нова улога цитата као „услова за самонарастање смисла текста“ обично се назива интертекстом, и Рудњев је

дефинише као „основни облик и начин изградње уметничког текста у модернизму и постмодернизму“ [Руднев 1999: 113]. Ипак, ако узмемо у обзир претходно наведене особине постмодернистичких текстова да разбијају стереотипно мишљење, произилази да цитати у њима пре имају улогу елемената који деконструишу митове, него што их стварају. Ако је у модернизму нагласак био на томе да се покаже сам процес настајања митова, у постмодернизму је акценат на њиховој разградњи. При чему, будући да митови који се у постмодернистичким делима цитирају могу имати и национални карактер, њихова деконструкција омогућава да се сагледа вредносни систем одређеног друштва, што и наводи Скоропанову да као другу националну карактеристику постмодернистичког дела истакне „доминацију у тексту деконструишућих цитата из одређене националне културе“ [Скоропанова 2001: 72].

Намеће се питање како постмодернисти остварују деконструкцију неомитолошког мишљења путем цитата? За мит је кључно да у свести његових носилаца функционише као нешто живо и свето, да представља вербални облик општеприхваћених представа о одређеном појму. Да би се нешто што у људској представи има узвишени и сакрални положај разрушило, потребно је унизити га, најчешће помоћу хумора као најдеструктивнијег облика преосмишљавања датог појма. Снижавање узвишеног још од времена антике се најчешће остваривало у облику ироничних имитација, пародија. Разматрајући идеју пародије, О. М. Фрејденберг пише да је она „архаична религиозна концепција „друге перспективе“ и „двојника“ уз потпуно јединство форме и садржаја, док је њен комизам секундаран“ [Фрејденберг 1993: 240]. То јест, у основи сваке пародије је стварање „двојника“ оног појма који треба да се унизи, а који треба да фигурира као супротност доминацији једне од бинарних опозиција која поставља темеље вредносног система у свести једног друштва. На основу реченог произилази да пародија, иако даје нову перспективу сагледавања једног појма, и даље оперише у категорији логоцентричног система размишљања, не предвиђајући могућност за ширу перспективу. Зато у постмодернизму пародија добија своју другачију варијанту под називом пастиш, што је термин позајмљен из француског језика који се у изворном значењу користи као назив за оперу састављену од делова друге опере. Тако у постмодернистичким делима хумор пре настаје као последица апсурдног комбиновања високог и ниског, спајања неспојивог, оксиморонске употребе цитата, него као пародирани варијанта неке митологеме. Како пише

Рудњев, у постмодернизму „нема оног озбиљног објекта који би могао да буде подвргнут исмејавању“ [Руднев 1999: 224], нема логоцентризма, нема вредносног система, па је самим тим немогуће створити пародијског двојника одређеног предмета. Али је могуће створити самодеконструктивне облике текста, организујући цитате тако да сами преосмишљавају једни друге.

Тако се ствара утисак да свако постмодернистичко дело има општи хумористички тон, задатак да нешто исмеје и унизи. Ипак, такав однос према постмодернистичким делима никако се не може поистоветити са намерама аутора, већ су читаоци ти који у пастишу налазе хумор, будући да се представа о високом и ниском у систему вредности тумачи као још један показатељ колективне свести. Мада се под утицајем текстова Ролана Барта говори о принципијелној неизражености ауторског става у постмодернистичким текстовима, о „смрти аутора“, ми бисмо рекли да аутор ту фигурира као својеврсни водич кроз истраживање читалачке свести и подсвести, он има задатак да „примора“ читаоца да сам себи открије потчињеност своје личности стереотипном начину размишљања. На пример, ако се одређена филозофска идеја даје у стилском облику разговорног језика, читалац може да хумор такве ситуације доживи и као исмејавање таквог филозофског размишљања, и као исмејавање простог народног говора – једна појава другу деконструира, и читалац је остављен у стању извесне недоумице поводом свог односа према тим појавама.

Када говоримо о хумору, треба истаћи да он, између осталог, веома често зависи од личне перцепције. Ту се потеже питање односа субјективности и објективности у постмодернизму, којим се такође бавио и филозоф и психоаналитичар Феликс Гватари. Гватари о својим делима говори и процесу производње субјективности, али не са становишта повратка на „традиционалне системе детерминаности типа материјалне инфраструктуре – идеолошке суперструктуре“, већ истиче да „различити семиотички регистри који омогућавају производњу субјективности не подржавају обавезне хијерархијске односе који су једном за свагда утврђени“ [Гваттари 1991: 152]. У суштини, то значи да се у постмодернизму субјективној људској свести пориче самосталност, и њено функционисање се везује за подсвесну структуру живота, за психу, језик, мит, власт, итд, или за оно што се преноси текстом – историју, мишљење, културу, постојање итд. Зато је и реално говорити да свест појединца настаје на материјалу „различитих семиотичких регистара“ који по правилу имају колективни,

национални карактер. То је и један од разлога који наводи Скоропанову да „особине националног типа мишљења и националну проблематику“ издвоји као трећу карактеристику постмодернистичких дела насталих на једном језику [Скоропанова 2001: 72].

Поменуте националне карактеристике постмодернистичких дела о којима пише Скоропанова дозвољавају нам да у општим цртама размотримо особине руског књижевног постмодернизма. Општеприхваћено је схватање да се постмодернизам као правац у савременој филозофској, књижевној и уметничкој сфери формирао на западу, одакле се проширио на исток. Међутим, поједини истраживачи постмодернизма, углавном из Русије, не пропуштају прилику да истакну да се извесни елементи таквих схватања могу наћи и код руских писаца који су стварали знатно раније, попут Михаила Булгакова, Данила Хармса, Александра Веденског и др. На основу свих напред наведених особина постмодернистичке поетике, не може се говорити о некаквом јединству принципа те поетике на глобалном нивоу, већ би се пре могло рећи да тип постмодернизма одређује усмереност писаца на одређену читалачку публику. Деконструктивна функција постмодернистичких текстова могућа је једино у примени на одређени предмет, на свест читалачке публике, на исти начин на који је авангардним ствараоцима с почетка XX века била потребна публика за своје ефектне уметничке провокације. Зато је потпуно оправдано сматрати да је у процесу „ширења“ постмодернистичка поетика добила своје националне типове који су условљени управо језиком, интертекстом и особинама националне културе.

Ипак, када указује на поделу постмодернизма, Скоропанова говори о источној (руској и источноевропској) и западној (америчкој и западноевропској) модификацији постмодернизма [Скоропанова 2001: 71]. Ово се образлаже по аналогији са процесом развоја савремене ликовне уметности, где се у својству „уметности потрошачког друштва“ [Бодрийяр 2006: 150-158] у Америци појављује поп-арт, док ће на истоку настати соц-арт као својеврсни уметнички одговор на претерану производњу идеологије у социјалистичким државама. Оваква подела, пак, сугерише да се у први план постмодернистичког текста ставља проблем идеологије, са чим се не бисмо могли сложити. И најповршнији приступ постмодернистичким текстовима указује на огромну разлику у његовом тумачењу међу различитим носиоцима култура, што упућује на закључак да језик

једног народа и културни садржај који он носи има централно место у стваралаштву писаца постмодерниста.

Али и сам однос језика према људској свести добија сасвим другачији карактер у постмодернизму. Ако у складу са семиотичким тумачењем језик схватимо као двокомпонентну целину у оквиру које се план изражавања исказа реализује у материјалном знаковном облику, долазимо до закључка да свакој конкретној реализацији знаковног језика претходи неки смисао. Са оваквим схватањем језика многи се нису сложили, што је и довело до истраживања таквих појава као што је апсурд, надреализам у уметности, ток свести у приповедању итд. Може се рећи да постмодернисти заправо наслеђују и даље развијају онај однос према језику који је био у основи стваралачких принципа групе ОБЕРИУ, а који су са своје стране преузели и развијали теорију Велимира Хлебњикова о „речи као таквој“. И постмодернисти имају за циљ да очисте реч од квазисмисаоних слојева, али се то њихово „чишћење“ не ограничава потрагом за истинским скривеним смислом те речи, већ потпуном деконструкцијом смисла саме речи.

Поставља се питање шта остаје после те деконструкције? Шта је то што се у људској свести налази испод језика? Да ли можемо да говоримо о некаквом „унутрашњем“ језику, нематеријализованом смисаоном систему који функционише у људској свести? Витгенштејн у својим „Филозофским истраживањима“ говори управо о таквом једном језику, чије „речи треба да се односе само на оно о чему може да зна само говорник – на његове непосредне, индивидуалне утиске“ [Витгенштајн 1994, I: 92]. Зато Витгенштејн и констатује да је такав језик немогућ, односно да није могуће проучавати нешто што није подложно проучавању. Том констатацијом ипак није решено питање анализе снова као једне од манифестација унутрашњих доживљаја, као ни тока свести као низа нелинеарних асоцијативних веза, па ни сам процес стварања речи, не толико у дериватолошком смислу, колико у смислу настанка неологизама. Могло би се рећи да све те појаве сугеришу постојање некаквог опипљивог феномена који се само условно може назвати унутрашњим језиком, а који не може да се истражује услед недостатака механизма и средстава његове фиксације. Постмодернистички текстови претендују на то да функционишу управо као такви механизми и средства. Примењени на реалије руског језика, ти текстови могу да укажи на специфику руског националног карактера, на његово поимање света и

реалности, истине и културног наслеђа, националне идеје, и, на крају крајева, појединачне личности.

Апсурдност, бесмисленост и хаотичност која настаје у процесу деконструкције руског језика никако не умањује, већ само појачава ефекат те анализе националне свести. Уклањањем свих спољашњих и унутрашњих „контролних фактора“, национална свест носилаца руског језика испољава се у чистом облику, без рационалног или било каквог другог ограничавања. Главни јунаци постмодернистичких дела руских аутора, по правилу писци, уметници или неки други ствараоци, пролазе кроз извесну катарзу, трансформишу се у нешто налик на савремене „јуродиве“. Овај национални архетип лика ослобођеног сваког идеолошког, социјалног и логичког закона постао је кроз историју симбол побуне подсвесног против чврсте хијерархијске структуре руске друштвене организације. То је уједно и разлог за веће интересовање постмодерниста у Русији за средства која изазивају стање „јуродивости“. Док се традиционалнијом методом могу назвати текстови у којима је „слобода свести“ главног јунака условљена психичком болешћу, шизофренијом, све се чешће могу срести сижеји у којима се јунаци користе различитим врстама психоделичних супстанци ради достизања таквог стања. У вези са овим је и једна сасвим нова појава у руској постмодернистичкој књижевности, а конкретно, доживљај средстава масовног информисања као инхибитора читавог низа психолошких појава код савременог човека.

Што се саме шизофреније у делима постмодерниста тиче, она се обично везује за филозофско учење Жила Делеза и Феликса Гватарија, који у шизофренији виде оваплоћење инстинкта живота, ероса. У њиховој теорији, шизофренија је директан одговор „производњи жеља“ капиталистичког света, који фигурира као оваплоћење танатоса, инстинкта смрти. Зато ови теоретичари предлажу процес шизоанализе која би за циљ имала „демонстрацију подсвесног либидоа социјално-историјског процеса који не зависи од његове рационалне садржине“ [Маньковская 1995: 61]. У томе је и суштина везе са књижевношћу – писац је као носилац стваралачког процеса (а самим тим и животне енергије, либидоа) део оних маргиналних група које, према теорији Делеза и Гватари, играју кључну улогу у ослобођењу људских жеља од њиховог програмирања.

Поред шизоанализе, у ослобођењу подсвесног своје место добијају и разне врсте опијата. У постмодернистичкој поезици њихова је улога да ликове уведу у

измењено стање свести, за које Руднев пише да је његова главна карактеристика у томе „што се у њима мења језик и говор човека“ [Руднев 1999: 108]. У даљем тексту Руднев говори о матричном истраживању језика измењеног стања свести савременог руског лингвисте Дмитрија Леонидовича Спивака, који преко те шеме покушава да докаже да чак и у измењеном стању свести језик наставља да извршава унапред утврђену матрицу, док се његова граматика мења. Тиме се разоткрива зависност подсвесног од низа фактора који утичу на обликовање наше свести.

Напоследку имамо и већ поменуто улогу средстава масовног информисања као још једног од фактора који утиче на подсвест. Основни разлог зашто смо тој улози придали карактер особине руског књижевног постмодернизма је у њеној вези са пропагандном функцијом медија совјетског идеолошког система, чијом деконструкцијом су се бавили текстови руских постмодерниста и концептуалиста. Зато није неочекивано што веома често у овим текстовима фигурира мотив телевизијског торња у Останкину као својеврсног симбола те пропаганде. Ипак, са променом политичког и идеолошког система у Русији почетком 90-х година, мења се и улога мас-медија. Заправо, прецизније је рећи да начин функционисања мас-медија остаје исти, али се мења циљ који средства јавног информисања треба да остваре путем производње жеља и реалности. Циљ је прекодирање свести *homo sovieticus*, или како се он сада погрдно означавао – „совка“, да усвоји и прихвати идеје тржишне економије и реалности либералног капитализма. Ова „смена вектора“ медијске пропаганде заиста је на оне генерације који су били савременици оба та система деловала као национална шизофренија. Уједно је тиме потврђена и теза да су Гебелсови пропагандни програми доживели даљу еволуцију у другој половини XX века, невезано за то који политички систем наслеђује тековине таквог осмишљавања улоге средстава информисања. Такво истраживање читалачке подсвести у постмодернистичким текстовима обухвата и утицај медија на обликовање не само представа о истини и реалности, већ и на програмирање личности.

Када Руднев пише о Спиваковом граматичком моделу у условима измењених стања свести, може се приметити да је логички редослед излагања информација у тесној вези са људским подсвесним. Са тим у вези је питање хронотопа у савременом роману, будући да је однос према времену и простору међу првим и најбитнијим структурама које дефинишу тачку људског гледишта

на свет. Обично се сматра да је један од највећих искорака у правцу онтолошког развоја човека постигнут сменом митолошког кружног времена на линијско. Ипак, на почетку XX века били смо сведоци жеље да се у оквиру екстремнијих експерименталних уметничких поступака преиспита такво тумачење напретка људске свести, те се поетика авангарде често поигравала са линијском структуром времена. Ствараоци авангардисти су се веома често поигравали са историјском логиком развоја догађаја тиме што су у догађајима из прошлости тражили аналоге мање или више актуелних догађања, чиме се индиректно сугерисало тзв. «понављање историје», тј. неоправдано одбацивање кружне концепције времена. Постмодернисти наслеђују ту традицију поигравања са концепцијом времена, али је она у постмодернистичкој поетици условљена жељом да се сруши сваки облик логичког осмишљавања времена, па и самог појма о времену као резултата дубоко укорењене у људску свест потребе да тим метафизичким појмом опише промене са којом се она суочава. Зато је логика протока времена у постмодернистичким делима у потпуности нарушена, што се постиже не само променом редоследа одвијања сижеа, већ и крајње нелогичним променама код ликова и у опису простора.

Иста је ситуација и са простором – тежња је да се у постмодернизму сруше асоцијативне реакције које речи повезане са простором изазивају код читалаца. Тај процес постаје нарочито интересантан када се за предмет постмодернистичке деконструкције узму топови од изразитог значаја за националну културу, као што је то, на пример, град Москва, река Урал, Кремљ, итд. Што је асоцијативно поље неког појма којим се означава простор шире, то је писцима постмодернистима интересантније. Поигравајући се у стилу пастиша са уобичајеним доживљајем простора, аутори постмодернистичких текстова моделирају амбивалентни простор у којем долази до равномерног мешања реалног и иреалног, отвореног и затвореног, својег и туђег итд. Уплив измишљених или отворено фантазијских елемената у „реални“ свет врло је често инспирисао критичаре да у овим текстовима виде неки од поджанрова фантастике. Поменимо и то да је амбивалентни карактер простора један од најчешћих разлога што се у Булгаковљевом делу *Мајстор и Маргарита* огледају поједине црте постмодернизма. Ипак, постмодернизам се од фантастике и фантазије недвосмислено ограђује управо тим амбивалентним карактером простора, јер аутор ни на који начин не покушава да убеди читаоца у реалност једног или

другог света, како је то у фантастици, већ је, напротив, циљ писца постмодернистичких текстова да читаоца остави у недоумици око правог карактера простора који описује, да пољуља његово уобичајено сагледавање тог простора. На тај начин и простор и време постају не физичке, већ метафизичке категорије, које су у свести човека обликоване под утицајем традиција емпиристичке и рационалистичке филозофије, и које се, исто као и митови, преносе са колена на колена и учествују у формирању индивидуалне личности.

Ипак, процес „ослобођања“ свести од категорија времена и простора не може се назвати коначним, ако и сама форма приповедања није изван њиховог утицаја. Да ли је уопште могуће написати књижевно дело које је организовано тако да његова композиција нарушава саму структуру, сам план израза књижевног дела? Руска постмодернистичка књижевност и овде је поново могла да црпе инспирације из многобројних експеримената са формом руских модерниста са почетка XX века. Тако се у текстовима постмодерниста сусрећемо са честим примерима поигравања са словним грешкама, одсуством интерпункције, кршењем правила синтаксе, правописа, граматике итд. То се искуство само надограђује појачаним интересовањем за људску психу, конкретно за измењена стања свести, и, напослетку, тежњу да књижевно дело поприми облик асоцијативних скокова шизофреничара. На све то се надовезују и неки сасвим нови експерименти, који настају као последице савременог начина живота. Ту у првом реду имамо у виду хипертекст, који се појављује као последица распрострањености информационих технологија, конкретно интернета. Преношење хипертекстуалне структуре интернета на структуру књижевних дела сведочи о својеврсној смени кључних носача информација у савремено доба.

Ипак, хипертекст је постмодернистима послужио као једно од средстава разбијања линијског мишљења. Поставља се питање како је могуће да хипертекст функционише као средство деконструкције, ако је његова главна карактеристика та, да се „претвара у систем, хијерархију текстова, истовремено чинећи и јединство и множину текстова“ [Руднев 1999: 69], која се најчешће упоређује са речником? Наиме, управо та лексикографска структура текстова и стимулише процес деконструкције, будући да је на самом читаоцу избор да ли ће композиција појединачних елемената постмодернистичких књижевних дела у свести читалаца бити сложена у одређени смисаони линијски низ, или ће остати скуп различитих текстова које повезује стил или одређени елементи приповедања. Тако доживљај

постмодернистичког текста на један или други начин постаје резултат читаоачеве одлуке, и ту више не говоримо о подсвесном, већ о сасвим свесном процесу који ставља акценат на питање осмишљености таквог читаоачевог избора. Такво функционисање постмодернистичког текста излази из оквира структурне психоанализе Лакана, и претвара се у својеврсну гешталт терапију. У потрази за одговором на питање о разлозима за одређен начин ишчитавања хипертекстуално организованог текста читалац се суочава са сопственим предрасудама и предубеђењима, постаје свестан утицаја своје тачке гледишта на одређени предмет.

У светлу оваквих карактеристика савремених постмодернистичких дела, процењујемо да је оправдано сагледавати проблем Истока и Запада кроз призму постмодернистичких текстова, будући да се ти текстови: а) заснивају на деконструкцији језика као кључног носиоца значења и наслеђа и на нивоу појединца, и на нивоу друштва; б) ослањају на интертекстуалне и хипертекстуалне везе помоћу којих се разоткривају асоцијативне везе у вредносном систему једног човека и друштва; в) темеље на анализи актуелних тема од посебног значаја за друштво којем је постмодерниста наменио свој текст. Помоћу ова три елемента постмодернистичке поетике могуће је разоткрити у текстовима појединих савремених руских аутора константе које се у свести руског друштва поистовећују са појмовима исток и запад. Критеријум на основу којег су одабрани аутори и њихови текстови произилази из њиховог статуса код читалачке публике. Читалачка публика је у случају Виктора Пељевина подељена на оне који су њихово стваралаштво доживели са одушевљењем, и на оне који осећају крајњу одбојност према таквим текстовима. Реч је о ауторима који изазивају највише полемике не само међу читаоцима, већ и међу критичарима, и зато се може рећи да њихова дела не остављају никога равнодушним. Поред тога, ту је и његова популарност, како у границама Русије, тако и ван. Као једне од препознатљивијих фигура савремене руске књижевне сцене, његово се место може назвати централним у актуелном књижевном процесу.

УКРАТКО О ИСТОРИЈИ КОНЦЕПЦИЈЕ ИСТОК – ЗАПАД У РУСКОЈ ФИЛОЗОФИЈИ

У контексту књижевно-филозофских разматрања Исток и Запад се сагледавају не као географске, већ као социокултуролошке појаве. Хегел о Истоку пише као првој „деспотији“, „слободи једног“ као првог корака ка слободи [Гегел 1932: 91-93], док га Соловјов описује симболом „нечовечног Бога“ [Соловјев 1890: №№5231 – 21 сен., 5242 – 2 окт.] као прве етапе у свеколиком развоју човечанства. И у једном и у другом случају се у Истоку види колевка људске цивилизације и културе за коју је карактеристично чување чврстог друштвеног поретка поштовања религиозних, моралних и других норми и правила понашања кроз векове. Зато се као виши принцип у таквој друштвеној структури издваја усмерење на традиционалне вредности, насупрот антитрадиционалној цивилизацији савременог Запада.

Са поимањем Запада ситуација је већ сложенија, јер се у западној филозофији грчко и римско друштво античког доба не доживљају као западна друштва у правом смислу, већ као јединствени простор једног периода у развоју човечанства, чији је саставни део био и Исток. Зато подела света на Исток и Запад добија и своју временску одредницу, у оквиру које се формирање западне цивилизације везује за период од XV до XVII века. Кључне особине тог новог погледа на свет, који је са традиционалне тачке гледишта источне цивилизације био неприхватљив и неразумљив, односиле су се на то да се у њему породични, друштвени, државни и културни живот сагледавао кроз призму једне индивидуалне људске личности, личности која је целовита, има своју тачку гледишта, слободна је и самостална у својим мислима, речима и поступцима. Прототип такве личност може се наћи још код Хомера, али је за достизање поменутих вредности био потребан напредак који се остваривао скоковито, и углавном је при сваком преласку на нови, подразумевао рушење старог система вредности. Тако су се до почетка индустријске револуције и развоја техногене цивилизације смениле епохе Антике, Средњег века, Ренесансе итд, што нарушава општу историјску линију развоја западних друштава, и ствара утисак о сталној потреби за превлађивањем наслеђа прошлости.

Русија се у том историјском процесу нашла у ситуацији коју Берђајев назива једном од најважнијих карактеристика руске народне индивидуалности, а

то је њена дубока поларизованост и противуречност. Он пише да „противуречност и сложеност руске душе може бити повезана са тим што су се у Русији сударила два правца светске историје и почела један на други да утичу“ [Бердјев 2008: 31]. Ти правци су Исток и Запад. Бердјев истиче да „руски народ није чисто европски и није чисто азијски народ“, већ да у себи „спаја та два света“ и да су се „увек у руској души борила два начела, источно и западно“ [исто].

Од посебног је значаја историјски тренутак у коме долази до тог раскола у руској цивилизацији. Будући да се у потрази за одговором на то питање може сагледати читав историја руског друштва, ми ћемо се ограничити на историју књижевности. Ако се узме у обзир да се кључна карактеристика староруске књижевности састојала у поштовању канона по узору на историјску колевку руске цивилизације – Византијско царство, онда се развој руске књижевности у XVII веку одиста може назвати преломним. Појава градских новела, демократске сатире и других, углавном прозних књижевних форми, сведочила је о снажном развоју самосвесне, грађанске, слободне позиције аутора који се није уздржавао од нарушавања традиционалних вредности и представа о моралу. Катализатор процеса развоја нових начела организације друштва био је Петар Велики, али су његови радикални потези проузроковали и дубоке поделе у руској култури. Присталице просветитељства, углавном истакнути књижевници и научници, поистоветиће нову оријентацију на Запад са напретком и рационализацијом духовног живота појединца као јединим логичним путем даљег развоја. Искључивост једних условила је појаву радикалних схватања код њихових политичких неистомишљеника, што је довело до сталне поделе руског друштва на две идеолошке струје.

За руску књижевност XVIII и XIX века судбина људске личности постаје преовлађујућа, и она се прелама у свој својој целовитости, у духовном, друштвеном и физичком животу индивидуе. Појам о личном идентитету, „Ја“ осећању, формира се у руској књижевности по угледу на филозофску мисао Запада. Зато је много оригиналније, много убедљивије било књижевно стваралаштво које је настајало под утицајем Запада. Ипак, нехомогеност и традиционални начин живота руског друштва утицала је на то да напредни кругови нису могли да игноришу и другачији начин размишљања. То је нарочито долазило до изражаја приликом описа различитих култура и схватања у делима руских писаца. Тако је тема Истока и опис источних култура била веома

заступљена у делима Љермонтова, о чему је писао Јуриј Лотман [Лотман 1985: 5-22]. Слични мотиви могли су се наћи и у стваралаштву Пушкина, Гогоља, Достојевског, о филозофији Истока често је писао и Толстој.¹

Стога није случајно, што се читав XIX век руске књижевне мисли описује кроз призму опозиције западњака и словенофила. И док се ставови западњака могу лако објаснити као потпуна оријентација на филозофска достигнућа Запада, са словенофилима је ствар знатно сложенија. У намери да систематизује целокупно учење словенофила, О.А. Платонов наводи њихове главне идеје: 1) духовну целовитост као нераздељеност вере и живота; 2) доброљубље као критеријум истинског хришћанског живота и светости; 3) непосредност као преовладавање духовно-моралних мотива живота над материјалним; 4) саборност као љубав према заједничким вредностима и стапању личности са православним народом, државом и црквом; 5) једнодржавље као симфонија светске и духовне власти; 6) богоизбраност као посебна мисија руског народа у борби против светског зла; 7) супротстављање јеврејској и латинској идеологији [Платонов 2009: 24]. Иако се према наведеним ставкама може стећи утисак да су словенофили своју позицију изградили на принципијелној супротстављености свему што долази са Запада, то не значи да су они свој пут тражили на Истоку.

Тежња словенофила се, заправо, огледала у жељи да пронађу кључне карактеристике руске особености, непоновљивости процеса њеног историјског развоја у односу на остале цивилизације. То је најконкретније изражено у књизи Николаја Данилевског, где се наводи 11 културно-историјских типова, међу којима и Русија и Словенство. Упркос бројним слабостима своје теорије, Данилевском ипак полази за руком да укаже на једну осетљиву појаву која се није могла порећи – „европеисање“ као неприродни елемент руске културе [Данилевский 2008: 315-360]. Данилевски пише да се европеисање карактерише следећим појавама: „1) деформација уобичајеног начина живота народа и замена традицијама преузетим из иностранства; 2) преузимање разних страних институција и њихова употреба на руском тлу по логици да све што негде функционише добро, функционисаће и свуда добро; 3) поглед како на унутрашње, тако и на спољашње односе и питања руског живота са иностране, европске тачке

¹ Више о радовима у којима се разматра проблематика односа Истока и Запада у делима руских класика види на следећим интернет адресама: 1. http://literary.ru/literary.ru/readme.php?subaction=showfull&id=1207222309&archive=1207225877&start_from=&ucat=&; 2. <http://cyberleninka.ru/article/n/filosofiya-vostoka-v-tvorchestve-lva-tolstogo>.

гlediшта“ [исто, 321]. Ову примедбу Данилевског потврђују и бројни примери из руске књижевности у којима су аутори свесно или несвесно означавали исту ту некомпатибилност начина живота са новинама које у Русију доспевају са Запада.

Са почетком XX века таква позиција бива само још више учвршћена. У овом периоду није само Русија пролазила кроз процес преиспитивања идеолошких начела, већ се и сама Европа суочила са идеолошком кризом. И у једном и у другом случају у стваралачким круговима расте интересовање за Исток, што се најочитије манифестовало у облику различитих уметничких пројеката који су у мањој или већој мери били инспирисани источњачком филозофијом. Али док је на крају у европској авангарди примат преузела оријентација на технолошки напредак и механизацију разних аспеката друштвеног живота као решење за ограничења са којима се материјалистичка филозофија Запада суочила, у руској култури је овај период обележен невиђеним растом интересовања за источњачка учења. То се одражава не само у књижевности, већ и у бројним другим областима стваралаштва. Руска авангарда је тему Истока обрадила на свој начин, и изградила је своју идеју месијанског пута Русије који је требало да истовремено превлада и помири тековине словенофила и западњака. Руски авангардисти тежили су да „отворе очи“ уму сконцетрисаном само на рационалној страни живота, и покажу му благодети духовности на које је он заборавио.

Међутим, како је XX век у односе између Русије и Запада унео један нови тип опозиције утемељен на политичкој идеологији – опозицију између капитализма и комунизма, однос између Истока и Запада бива преосмишљен у том кључу. Социокултурна компонента опозиције Исток – Запад бива постиснута у корист једног схватања које је првенствено инспирисано геополитичким сукобом водећих сила тог периода, Сједињеним Америчким Државама и Совјетским савезом. Тај идеолошки сукоб пренео са и на књижевност и филозофију, те је ранији модел дијалога западне и источне културе битно измењен. Недостатак слободe мисли и стваралаштва битно је ограничио могућности руских писаца који су били принуђени да стварају под диктатом званичне идеологије, услед чега је читав овај период развоја руске књижевности добио жиг социјалистичког реализма.

Напоследку, појава постмодернизма и распад Совјетског савеза изазвали су страховиту кризу идентитета на простору источне Европе, што је водило

непрестаној изградњи нових митова од делића културног наслеђа прошлости. Ови процеси нису мимоишли ни руско друштво, те концепције Истока и Запада почињу у свести руског човека да се контаминирају разноврсним садржајима и фрагментима историје како из XVIII и XIX, тако и из XX века. Управо су ти неомитолошки процеси и изазвали интересовање таквог писца, какав је постао Виктор Пељевин.

1. ОСНОВНИ ПОДАЦИ О ПИСЦУ И ОДЗИВ КРИТИКЕ О ЊЕГОВОМ СТВАРАЛАШТВУ

Једна од основних црта Пељевиновог стваралаштва јесте рад над собом. Под овим не подразумевамо некакав посебан метод рада над сопственим текстовима, већ конкретан и непосредан рад над својим „Ја“. Пељевиново књижевно „Ја“ настаје и постоји само у перцепцији читалачке публике, њега нема ни у филозофским размишљањима која се у текстовима дају од првог лица, ни у његовој биографији, ни у оним редким интервјуима, које је писац својевремено давао.² Биографија Виктора Ољеговича нам пружа увид у једно обично детињство, које је протицало у условима уобичајеног живота у Совјетском савезу, са карактеристичним образовањем усмереним на практичан рад. Сличан животни пут је прошла већина његових савременика. И сам језик Пељевинових дела, његова филозофија, размишљања, вицеви, каламбури – то је језик, образовање и култура његове генерације. Његов књижевни свет је руски свет последних деценија. Самоидентификација са јунацима његових дела не представља потешкоће за било ког човека који је живео у Русији у 90-м годинама XX века.³

Међутим, напоредо са маском „средњестатистичког Руса“, који је доживео распад Совјетског савеза, „жестоке“ 90-е, и период потраге за новим националним идејама, код Пељевина се, налик на дволиког Јануса, појављује још и мистериозни и мистични лик, који је више пута инспирисао критичаре да у њему виде или наркомана, или измишљене личности, иза чијег псеудонима се крије низ руских писаца постмодерниста, или просто маркетиншког генија, који повећава продају својих књига на рачун „наивности“ савремене читалачке публике. По нашем

² Књижевни критичар Леонид Филипов чак у потпуности раздваја писца Пељевина од читатељске рецепције његових књига: „Покушавајући да напишем нешто уопштено о стваралаштву Виктора Пељевина, суочио сам се са несавладивом противуречношћу. Постоји Пељевин-писац са његовим књигама, са једне стране. И постоји реакција социјума на те појаве, која може бити веома разнолика: од једне крајности до друге. Али увек са емоцијама. И та реакције се налазе са друге стране. Понекад су те две области у толико слабој вези да је готово незамисливо да се оне могу спојити у једном простору“, в. Филипов Л. Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину, проверено 24.12.2016. на страници: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/1.html>.

³ На пример, М. Визель је написао текст о разговору тројице студената у соби књижевног института о стваралаштву Пељевина, у којем је главно место удељено управо поистовећивању читаоца са јунацима његових дела. По мишљењу Визелевих студената, захваљујући томе писцу и полази за руком да пренесе суштину зен-будистичких коана на језик руске свакодневнице. То јест, студенти виде главни разлог Пељевиновог успеха у његовом таленту да будистичка учења изложи у форми својственој руском језику и култури, те да створи и своје руске јунаке-ученике, и своје руске учитеље зен-а, в. Визель М. Легко ли не быть Пелевиным? Проверено 09.01.2017. на страници <http://www.netslova.ru/kritika/pelevin.htm>.

мишљењу, тај мистични ореол писца није настао случајно, већ представља резултат напорног и посвећеног рада над својим – како се то данас обично назива – „имицем“.⁴ Многи ће рећи да Пељевин није ни први ни последњи руски аутор који је мистификацијом сопственог „лика и дела“ тежио да стекне већу популарност, и да се иза свега тога налази добра маркетиншка кампања ради повећања продаје књига.⁵

Али, шта ако тај пројекат тзв. „прављења имица“ има важнији циљ? Шта ако Пељевин тежи да претвори самог себе у „уметничко дело“? По нашем мишљењу, управо то и јесте циљ аутора – да крене путем својеврсног спајања са читаоцима, да се раствори у јавном мњењу, да преко својег личног „Ја“ демонстрира савремено стање руског „колективног несвесног“. Ма како било, Пељевин је увек био за корак испред осталих руских писаца по актуелности тема, идеја и метода, – и управо та оригиналност обраде „вечитих тема“ руског живота и представља оно што је писцу донело огромну популарност.

Веома је тешко било сместити писца у редове ових или оних идеолошких група – није случајно Станислав Гурин назвао феномен Пељевина парадоксом: „презирући мас-културу, он је један од најиздаванијих писаца, критикујући интелектуалну моду, он стиче масу љубитеља, разоткривајући савремене митове, он је постао стваралац нове митологије“ [Гурин: Пелевин между буддизмом и христианством]. Таква ауторска позиција, или, боље рећи, антипозиција, управо и чини суштину Пељевиновог стваралаштва, у којем је дијалогски хаос неизоставни елемент савремене постмодернистичке филозофије. Питање односа према Истоку и Западу се такође прелама на основу таквог ауторског приступа, и чак постаје много озбиљније услед увлачења у контекст тог хаоса огромног руског културног наслеђа, од „западника“ и „словенофила“ до соц-арта и поп-арта.

⁴ С друге стране, Сергеј Кузнецов, који је својевремено узимао интервју од писца, тврди да је рад над преводом текстова Карлоса Кастанеде имао пресудни утицај на Пељевина, тако да је он „сачувао велико интересовање за езотерична учења, „измењена стања свести“ и алтернативну реалност, било да је реч о халуцинацијама изазваним употребом наркотика или компјутерски виртуелни свет“, в.: Кузнецов Сергей (1996) Самый модный писатель // Огонек, №.35, проверено 15.01.2017. на страници <https://www.kommersant.ru/doc/2284045>.

⁵ А. Архангелски, на пример, пише да је то постало јасно после појаве романа „Generation „П“: „...многим се чинило да је заиста реч о правој метафизичкој прози, а не о њеној вештој стилизацији... Пељевина проза се враћа свом извору, и напослетку постаје део мас-културе, својеврсне интелектуалне попсе, чији је задатак да забавља читаоце изигравањем филозофичности и узбуркивањем крви одраслом тинејџеру привидним разоткривањем неке тајне“, в.: Архангельский А. „Известия“ от 24 марта 1999 года. Сличног мишљења је и Лев Рубинштейн, који сматра да Пељевина проза „балансира на граници елитарног и масовног“, и да је такав метод за писца „не само техника, већ и тема“, в.: Рубинштейн Л. «Итоги» № 17, от 26 апреля 1999 года.

Веома значајна чињеница коју не треба избегавати јесте актуелност писца. Пељевин се увек бави горућим темама савременог доба. У томе се крије не само разлог његове популарности, већ у одређеном смислу и способност писца да примети и протумачи дух епохе. У том циљу се Пељевин користи читавим арсеналом различитих религиозних учења и филозофских система, а такође и мноштвом референци на класичну и савремену, реалистичну и фантастичну, хришћанску и будистичку литературу.⁶ Такво претерано засићено поље интертекста се понекад чини бесмисленим гомилањем цитата, али ако се обрати пажња на то како се писац користи тим цитатима, онда се јасно види његова тежња да им прида хумористично значење путем употребе у неправилном контексту, мешања високог и ниског, деформације филозофских и религиозних учења и пракси итд. Овај хумор никако није сам себи циљ, и не треба га обавезно доживљавати као ауторски нихилизам у односу на културно наслеђе прошлости. Пељевину је једноставно пошло за руком да открије „основно осећање света омладинске субкултуре“ и да га пренесе „у свеопшти културни контекст и изрази нормалним руским језиком“ [Корнев С. Блустители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина, проверено 11.02.2017. на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html>].

Пељевинов циљ у књижевности се чини прилично једноставан, и истовремено веома значајан – он жели да растави и на свој начин опет склопи сваки идеолошки систем, и да то учини тако да сваки човек схвати шта се крије иза тог процеса. За разлику од деконструкције Дериде, Пељевин остварује своју деконструкцију на један не тако озбиљан, већ пре свега интересантан и занимљив начин. И у томе се састоји његов посебан значај као писца, јер није сваки човек способан и спреман да чита исповести бивших француских структуралиста, али зато сваки човек може да чита њихове идеје изложене у облику вицева. Но то не

⁶ У вези са тим А. Долин и А. Минкевич из „Руског журнала“ наводе да је једно од обавезних својстава сваког постмодернистичког текста „вишеслојност“, која у делима Пељевина достиже такав ниво, да је Минкевич упоређује са листовима купуса: „Код њега постоји лист та љубитеља вицева, лист за мрзителије рекламе, лист за љубителије фантастике, лист за љубителије крими-романа, нарко-романа, астралних путовања...“, в. Минкевич А. Поколение Пелевина // „Русский журнал“, проверено 09.02.2017. на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-mink/1.html>. Долин, пак, са друге стране, сматра да је Пељевинова тајна у томе што је он захваљујући свом таленту стварања вишеслојних дела успео да врати књигу у поље интереса масовног читаоца на рачун стварања привада некомерцијалног писма: „наводно не размишљајући о интересантном сижеу, одричући се психолошки дубоких ликова, он преферира есејистичке пасаже, створене у компромисном духу између интелектуалне недоступности и популарног жанра епске фантастике“, в. Долин А. Виктор П-левин: новый роман // „Русский журнал“, проверено 09.02.2017. године на страници: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dolin/1.html>.

мења суштину, и Пељевин остаје један од најубедљивијих савремених деконструктивиста. Зато је и настало мишљење да његово стваралаштво карактерише својеврсни спој комерцијалне масовне књижевности и елитарног текста⁷, испуњеног интертекстуалним везама, филозофским размишљањима и језичким експериментима, у оквиру којих игра речи не оставља равнодушним ни најначитанијег и најобразованијег интелектуалца.⁸

Уметнички укус и стил Пељевина је настао под утицајем његове богате маште, која често може да забави, понекад да одушеви, у одређеним тренуцима да задиви, а у појединим случајевима чак и да изазове стање шока.⁹ Али, иза лакоће његове мисли и језичким играма крије се онај исти смех кроз сузе, којим је Чехов тако убедљиво описивао своју епоху. Пељевин је просто осавременио тај приступ, и, чини се, успешно га применио за осликавање не тако радосне слике савременог света. Пељевинов хумор је специфичан, и читалац мора да примети ауторске пошалице, трансформисане вице и афоризме на неочекиваним местима, обртима речи, и у општем ироничном контексту приповедања. Пастиш је за Пељевина највиша уметност, он вешто балансира на граници између хумора и озбиљности. Хаотично мешање разних књижевних стилова и метода у његовим делима није ауторска бесмислица, већ формирање оног стваралачког хаоса, у којем се путем спајања неспојивог рађају нове идеје, мисли и значења.¹⁰

⁷ Јапански слависта Тјунак Сесецу посветио је читав чланак проблемима односа масовног и елитарног у делима Пељевина, и у њему иступио са следећом тврдњом: „Грубо говорећи, место које Пељевин заузима у савременој руској књижевности је упоредиво са оним које припада Муракамију у књижевности савременог Јапана. Обојица представљају посреднике који граде мостове између провалије која дели озбиљну и масовну књижевност. Њихова популарност је огромна. Они сарађују са књижевним часописима, али је сфера њихове делатности знатно шира од скромног света тих часописа“, в. Сесэцу Т. «Пелевин, Акунин и Мураками успешно заполняют «лакуну» между серьезной и массовой литературой», проверено 18.02.2017. на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-tukan/1.html>.

⁸ С. Корнев сматра да се критичарима не допада то што Пељевин не припада ни једној „групи“: „Западњацима се не допада његов скептични однос према вредностима Запада, према идеалима ситог буржуја. Патриотима почвеницима је неприхватљив његов „мистички индивидуализам“ и ироничан однос издвајања из друштвене реалности“, в. Корнев В. Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина, проверено 21.02.2017. на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/okrn1/1.html>.

⁹ А. Генис, на пример, сматра да је „машта код Пељевина инструмент конструкције реалности, а не насиља над њом“. Под овим се подразумева резултат процеса премештања појма реалности у унутрашњи, психички простор човека, услед чега долази до ширења наративних могућности. Пељевин не покушава да сруши реалност маштом, већ напротив, да је трансформише. В. Генис А. Феномен Пелевина, проверено 23.02.2017. године на страници: <http://pelevin.nov.ru/stati/ogen1/1.html>.

¹⁰ Немзер сматра да је „Пељевин увек спајао сижеје од најразличитијих вицева – и оних лоших, и оних бољих (које позајмљује из интелектуалног фолклора, америчког маскулта, од браће по перу)“, да би потом „попуњавао текстове хуманистичким мудростима... Будизам, теорија информација, јунгијанство, структуралистичка анализа мита, окултизам, проучавање

Зато нас не чуди ни то што се Пељевин такође поиграва и са формом – можда не тако оригинално као други представник руског постмодернизма Владимир Сорокин, али вреди рећи да је обликовање и организација текста код Пељевина исто тако важан аспект стваралаштва тог писца. У својим делима он као да несвесно примењује технику филмске монтаже, делећи сиже на „кадрове“, епизоде и сцене, чији спајање такође утиче на подизање дијалога са читаоцем на виши ниво.¹¹ Међутим, писац нема жељу да „подучава“ или „усмерава“, у његовом стваралаштву нема описа страшног и неправичног света – Пељевин у том циљу примењује свој проверени метод одрицања одрицањем, то јест, он наводи читаоца на озбиљна размишљања путем исмејавања смешног, пародирања пародије, критиковањем критике, итд. Притом, без обзира на свеопшти хумористички тон, услед којег чврсти застарели систем књижевне критике никако не може да у Пељевину види ништа више од „хумористе“ и „фантаста“, садржај његових дела увек достиже озбиљни метафизички ниво. Такав је пишчев однос и према тексту, и према његовој форми, жанровском одређењу и садржини – Пељевин као да се иронично односи према читавој теорији и историји књижевности.

Какав би онда био смисао таквог претераног хумора и ироније? Гурин сматра да је „иронија над претерано озбиљним провера чврстине, тест истинитости“ [Гурин С. Пелевин между буддизмом и христианством, проверено 11.03.2017. на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>]. Узимајући то у обзир, испада да је рушилачка снага Пељевинове сатире и пастиша првенствено усмерена на чишћење свести од слојева мистификација, лажи и превара, који се протоком времена нагомилао на оним појавама, које су постале предмет посебног

Кастанединог стваралаштва – безмало све популарне интелектуалне проблеме је он пребацио на језик родних гнезда“, в. Немзер А. „Как бы типа по жизни. Generation П как зеркало отечественного инфантилизма“ // Время МН от 30 марта 1999 года, проверено 26.02.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-nemz2/1.html>. Али у својој анализи познати руски критичар веома мало места удељује резултату тог спајања, то јест, оног смисла или бесмислице, која настаје од директног супротстављања тих сижеа. А то такође представља својеврсну интелектуалну игру аутора.

¹¹ Са таквим поређењем би се тешко сложио Леонид Филипов, који сматра да је „много тога у стваралаштву Пељевина статично“. Критичар инсистира на томе да је динамика филма у Пељевиним текстовима замењена нечим налик на „снимање кадра за кадром“, које чини његова дела сличним „живим сликама и вајарским композицијама“, в. Филипов Л. «Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину», проверено 03.03.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/1.html>.

поштовања.¹² Ради се о једном те истом процесу стварања митологема, који од самог почетка формирања људске свести прати њен развој. Помоћу смеха и ироније Пељевин покушава да у људима пробуди једну од најважнијих функција човека – да их натерад да се замисле над неприкосновеним „истинама“ савременог живота.¹³ То је нешто што подсећа на живот и дело Сидарте Гаутаме, који је, сходно будистичком учењу, путем унутрашње медитације достигао своје „Буђење“, то јест, спознају истинске реалности.

Идејно-филозофски план Пељевинових дела гради се као пародија на будистичко учење, у којем духовно „Буђење“ јунака разбија јасну слику материјалног света у којем јунаци живе, напореда са свим његовим вредностима. Међутим, донекле исмејавајући судбину и авантуре јунака, ми против своје воље почињемо да постављамо себи иста питања која муче и протагонисте. Испоставља се да је представа о реалности једнако сложена за сваког човека, и да је питање спознаје свог унутрашњег „Ја“ далеко од решеног. На пример, С. Кузњецов пише да „Пељевин верује у илузорни карактер оне реалности у којој живимо“ [Кузнецов С. Виктор Пелевин: Тот, кто управляет этим миром, проверено 25.03.2017 на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kuzp/1.html>], и сматра да управо из тог разлога писац у својим текстовима моделира друге светове и приповеда о алтернативним верзијама руске историје.

Пељевинов будизам лишен је било какве идеализације – он представља пародију сам по себи, и тиме као да се сам осуђује и деконструише. Међутим, показујући механизам његовог рада, Пељевин истиче главну тему свог стваралаштва – „самоспознају јунака у ситуацији „лоше реалности“, када се свуда унаоколо одигравају социјални потреси и катаклизме, као и насиље успаваних, мртвих душа“ [Корнев С. Блюстители дихотомий]. Тако писац као да демонстрира

¹² С. Корнев сматра да иронија никако не може да смета Пељевиновим текстовима да придобију озбиљни карактер, већ насупротив – „управо она и игра главну улогу као део напада на дихотомију озбиљно/смешно у читалачкој свести“, в. [Корнев С. Блюстители дихотомий]. Ту се само по себи намеће питање везе са романом Умберта Ека „Име руже“, где је поменута дихотомија уздигнута до нивоа најважније тајне из историје хришћанства и Аристотелове филозофије. С друге стране, Леонид Филипов тврди да је писац „на основу тоталне девалвације свих могућих кључних праваца“ практично био приморан да се користи таквом методом, и због тога „Пељевин не развија и не наставља, већ провоцира традицију, често се користећи пародијом“, в. Филипов Л. Что-то вроде любви: критическая статья по Пелевину, проверено 20.03.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-filip/1.html>.

¹³ Управо у томе С. Корнев види главну предност Пељевина – уз очување за роман класичне форме, писац преко његовог садржаја „иступа као чврсти моралиста, проповедник духовности и противник потрошачког начина живота“, в. Корнев С. «Блюстители дихотомий. Кто и почему не любит у нас Пелевина», проверено 21.03.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html>.

оно што се крије иза сваке идеологије – један те исти процес стварања виртуелне стварности, у којој човек игра улогу контролисаног објекта. Будизам је Пељевину потребан не само као систем вредности који је писцу привлачан, већ и као супротност оном систему вредности чија „реалност“ се не сме ставити под знак питања. Како је после краха социјализма тај систем вредности почео да се поистовећује са Западом, Пељевин се окреће према Истоку у потрази за оним духовним животом, за који, по свој прилици, нема места у савременом свету.¹⁴

У свом есеју „Џон Фаулз и трагедија руског либерализма“, који многи критичари данас називају програмским текстом, Пељевин пише: „Главни осећај о променама је следећи: очај не изазива смена закона по којима треба да се живи, већ то што нестаје сам психички простор у којем је раније протичао живот“ [Пелевин В. Джон Фаулз и трагедия русского либерализма. Проверено 04.04.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/rass/pe-jon/1.html>]. Аутор овде не осуђује саму чињеницу да су наступиле промене, већ би се пре могло рећи – њихов резултат. Одазивајући се у истом тексту на чланак Александра Гениса „Совок“, Пељевин примећује да се за „истински живот“, „реалност“ и „прави свет“, које Генис често помиње и за које сматра да их совок (совјетски менталитет) никако није могао прихватити, испоставило да они нису ништа друго до халуцинације које сам Генис доживљава као реалност. Овде се у центар пажње ставља сам појам „совок“, то јест, оригиналност такве поделе друштва. Чини нам се да се овде, пре свега, ради о новом сукобу генерација, „очева и деце“ савремене Русије. Јер, како сам Пељевин пише – „Совјетски свет је био толико наглашено апсурдан и срачунато ружан, да није било могуће да га за коначну реалност прихвати чак ни пацијент психијатријске клинике. И испало је да се код становника Русије (и то није морала обавезно да буде интелигенција) аутоматски, без сваке жеље и посредовања, почео формирати сувишни, нефункционални психички ниво, онај додатни простор спознаје себе и света, који је у друштву које се природно развија доступан само ретким“ [Пелевин В. Джон Фаулз и трагедия русского либерализма]. Када су наступиле промене и тај духовни живот „совка“ је напоредо са совјетским светом потпао под унакрсну ватру уметника-

¹⁴ Сергеј Корнев инсистира на томе да Пељевин не покушава да створи некакав нови религиозни систем, или пародију на њега, засновану на мешању зен-будизма и даосизма, већ је пре реч о примени најортодоксалнијих традиција Махајане, које међу свим будистичким учењима највише одговара ономе што писац тражи, услед њене оријентације на обичног човека и неелитистичког приступа учењима Буде, в. Корнев С. Блостители дихотомий, проверено 02.04.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html>.

концептуалиста и неолиберала, што је претило потпуним уништењем и онако лабавог руског идентитета. Није случајно Пељевин повукао паралелу са „Вишњиком“, чије су „гране пресађене у кухињске вазе сваког пролећа давале по неколико бледих цветова“, али су ипак успеле да „преживе иза оgrade ГУЛАГа“ [Пелевин В. Джон Фаулз и трагедия русског либерализма], док у условима нове идеолошке климе та башта неће моћи да нађе своје место.

Кључно питање о стваралаштву Пељевина могуће је подићи на највиши ниво – на ниво самог смисла и задатка књижевности. Стварање концептуалистичке и соц-артовске књижевности у савременим условима наликује обрачуна са покојником.¹⁵ С друге стране, немали број савремених писаца као да не жели да примети и описује оно што чини тужну слику нашег савременог живота, не жели да предлаже никакве идеје – то се не уклапа у филозофију постмодернизма. А то и јесте истински задатак писца-идеолога. У том смислу се Пељевин може назвати једним од најбољих следбеника руске класичне прозе.¹⁶ Сви покушаји да се његово стваралаштво сврста у фантастику, „наркоманску“ књижевност, комерцијално стваралаштво, падају у воду пред његовом водећом идејом – „да сваким својим редком упорно и отворено утискује у главу читаоца једну те исту морално-метафизичку теорију“ [Корнев С. Столкновение пустот, проверено 01.05.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>]. Иза необичног облика његових дела, испуњених многим постмодернистичким ауторским поступцима, крије се дубока метафизичка анализа руске свакодневнице последњих деценија. У одређеном смислу то би могло да се доведе у везу и са књижевношћу упозорења, зато што, како сам Пељевин пише, „већина садашњих антагониста совка никако не могу да схвате да малограђанштина – нарочито она агресивна – није постала ништа мање примитивна због краха марксизма“ [Пелевин В. Джон Фаулз и трагедия русског либерализма]. На смену рушилачке

¹⁵ Проводећи паралелу између стваралаштва Пељевина и Сорокина, Александар Генис пише: „Сорокин оваплоћује снове „совка“, прецизније – његове кошмаре. Пељевина проза – то су снови пророка. Ако су код Сорокина снови неразумљиви, код Пељевина још увек нису исправно схваћени“, в. Генис А. Поле чудес, проверено 15.04.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>.

¹⁶ Такав однос према стваралаштву Пељевина има и Сергеј Корњев, који у свом чланку „Судар празнина – може ли постмодернизам да буде руски и класични“ тврди да текстови Пељевина никако не могу да буду названи постмодернистичким, јер је идеолошка концепција аутора у потпуности супротна у односу на основне постулате западног постмодернизма, те на основу анализе кључних карактеристика Пељевинове поезике предлаже назив „руски класични пострефлексивни постмодернизам“ као потпуни и тачан назив новог књижевног правца на чијем челу се налази Виктор Ољегович, в. Корнев С. Столкновение пустот, проверено 01.05.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>.

силе чврстог совјетског система управљања дошао је флексибилни и „демократски“, али исто тако разорни систем бандитског капитализма.

Ради се, наравно, о месту судара две епохе, два система вредности, и о судару генерација. Пељевин се поиграва са тим сударима, води читаоца и кроз једну, и кроз другу страну границе, разбија чврсте и јасне слике о стварности и поретку. Паралелно постојање „фантастичног“ и „реалног“ у његовим делима треба схватати управо као пограничну зону људске свести, ону зону где више није могуће разликовати реалност од маште. И та погранична зона на најбољи начин описује свест савременог човека, чије представе о свету настају помоћу језика и културе. Пељевин се не бави спољашњим описом физичких својстава предмета и њиховим узајамним односом, већ дубоко унутрашњим, људским доживљајима, који настају као реакција на читав низ различитих подражаја. Указујући на значај пограничности у Пељевиновим текстовима, А. Генис пише: „Свака граница наглашава, а понекад и ствара разлике. Притом она не само да дели, него и спаја. Што је више граница, то је више и пограничних зона, где настају услови за такво постојање, у оквиру којег се не бришу, већ обједињују црте и своје и туђе културе. Граница рађа посебан тип везе, где разлике, па чак и антагонизми, служе као материјал који повезује. Непријатељство уједињује тешње од пријатељства, што доказује и најповршнији поглед на политичку карту“ [Корнев С. Столкновение пустот, проверено 01.05.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn2/1.html>].

Другим речима, у пограничним зонама, на местима судара две супротности, рађа се веза вишег реда, нови свет, који стоји на граници маште и реалности.¹⁷ Пељевин у својим текстовима ствара услове за настанак таквог света, и омогућава му да се неометано шири, и у том смислу он принципијално не ствара ништа ново, зато што тај процес и чини суштину стваралачког процеса од најстаријих времена. То је и оно што омогућава да се о уметничкој књижевности говори као о књижевности маште, фикције, али то никако не значи да таква књижевност нема никакве везе са стварним животом. Напротив, Пељевинови текстови нам омогућавају да обратимо пажњу на оно што је испало из видног

¹⁷ Генис то изражава на следећи начин: „Пељевин је песник, филозоф и илустратор пограничне зоне. Он се интересује за спојеве између реалности. На месту њиховог сусрета настају упечатљиви уметнички ефекти, повезани са интерференцијом – једна слика света, спајајући се са другом, ствара трећу, која се разликује од прве две“, в. Генис А. Поле чудес, проверено 03.05.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gen2/1.html>.

поља савременог човека, заинтересованог првенствено за задовољавање својих материјалних потреба, а то је управо духовни живот. И када човек напослетку обрати пажњу на тај аспект свог постојања, настаје преображај његовог погледа на свет, промена његових животних принципа. Зато А. Генис и назива Пељевинове границе „провокацијом, која изазива метаморфозу“ [Генис А. Поле чудес], путем које писац остварује ширење својих идеја.

Мада је Пељевин као социјални критичар изванредан, остаје питање – шта он реално предлаже као решење онтолошке кризе савременог доба?¹⁸ Духовни живот, који представља важни елемент постојања свих његових јунака, као да упућује читаоца на мисао да стварање унутрашњег света и своје сопствене реалности и јесте тај пут којим треба ићи. То више није идеолошки пројекат у времену, већ ванвременско осмишљавање сопственог постојања као једине могућности да се стекне слобода у садашњости. А шта је то слобода у садашње време? То није само људско право, већ пре свега обавеза да се мисли својом главом. И значај Пељевина као писца се управо састоји у томе што он приморава читаоца да се замисли над истим тим вечним питањима, којима се одувек бавила руска књижевност.

Поједини критичари постављају питање због чега Пељевин у потрази за унутрашњим духовним животом покушава да руском читаоцу наметне апстрактна источњачка учења, када у основи саме руске културе већ постоји многовековна хришћанска традиција. Не, Пељевин није случајно игнорисао хришћанске теме у својим делима. Премда се одлично уклапа у ону слику духовног живота коју писац покушава да представи у свом стваралаштву, хришћанско учење не одговара основном захтеву Пељевинове поетике – деконструкцију свих митова у људској свести. Хришћанство је као учење превише догматично, и оно може да понуди само замену једне виртуелне реалности другом, да један мит замени другим.¹⁹ Пељевин тежи вишем циљу, он жели да човека доведе до апсолутне

¹⁸ Алексеј Кашчејев поставља питање о томе да ли Пељевин уопште жели нешто да решава: „Мислим да је главна карактеристика Пељевина у томе да аутор не жели (или не може) да буде објективан, не жели (или не може) да гледа на савременост одозго надолу, повремено плуцкајући на темна житеља земље. Он је међу нама, и оперише мислима и појмовима који нису апстраховани или идеологизирани у тежњи да их што чистије изрази, већ су груби, али свима нама разумљиви, зато што се кувамо у истом лонцу у којем су и Пељевинови јунаци, и велика је вероватноћа да ће се сужејати Пељевина поновити у реалном животу његових читалаца данас, сутра или прекосутра“, в. Кашеев А. Гурд Пелевин, проверено 10.05.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kashv/1.html>.

¹⁹ Тим поводом Корнев пише: „Јасно је да људи које религија интересује врло мало, и који у православљу виде само могући еквивалент совјетског агитпропа, не могу да опросте Пељевину

празнине, како би на рушевинама читаве људске културе могао да достигне онај ниво реалности, који се не ослања ни на један мит и стереотип, већ на неосредне осећаје и емоције²⁰. То значи да Пељевин не претендује на улогу проповедника, већ налик на уметнике авангардисте са почетка XX века, жели да људе врати на саме изворе свести, како би могли да раде над собом, и побољшају саме себе као људе.²¹

иронични однос према сличном облику потраге за Богом“, в. Корнев С. Блюстители дихотомий, проверено 20.05.2017. годне на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html>.

²⁰ Лош прецизније је то изразио А. Генис, којег В. Курицин цитира у чланку „Велики митови и скромне деконструкције“: „За Пељевина је околни свет низ вештачких конструкција, где смо ми осуђени да вечито лутамо у узалудној потрази за „сировом“, почетном стварношћу“.

²¹ И у том смислу се писац може сматрати најбољим наследником традиција руске класике, јер је мисао о томе да сва несрећа руског живота потиче од „неразвијености начела личности“ и „неспособности да се живи пуним унутрашњим животом“ води порекло од Толстоја и Достојевског, в. Корнев С. Блюстители дихотомий, проверено 20.05.2017. годне на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-krn1/1.html>.

2. МЕТАФИЗИКА ПОСТСОВЈЕТСКОГ ЖИВОТА У СВЕТЛУ СТВАРАЛАШТВА В. ПЕЉЕВИНА: ФЕНОМЕНИ 90-х ГОДИНА

Период који је уследио након распада Совјетског Савеза и пропасти идеолошког система који га је симболизовао изненадио је не само Пељевина, већ већи део представника стваралачке интелигенције. Грубо говорећи, руска књижевност овог периода добија наглашено антикомунистички карактер, све у жељи да се превладају последице које је совјетски систем оставио за собом. Устремљеност на борбу са совјетском идеологијом и менталитетом проузроковала је, са своје стране, идеолошки вакуум који постаје обележје 90-х година у Русији. Стиче се утисак да руски писци и уметници у овом периоду врло добро представљају оно против чега се боре и шта критикују, али да одсуствује јасна представа о пожељним вредностима које треба прихватити и усвојити. Таква концепција развоја, или боље рећи њено одсуство, иде у корак са доминантним правцем епохе – постмодернизмом.

Зато и не чуди једногласност руских књижевних критичара када за овај период развоја књижевног процеса пишу да је углавном имао негативан утицај на руски књижевни језик и културу говора. Обично се указивало на то да је систем књижевних норми био угрожен општом деградацијом лексике и фразеологије, упливом жаргонизама, немотивисаном употребом варваризама (углавном из енглеског језика) итд. Све се то доводило у везу са деструктивним процесима у свим областима живота на простору бившег Совјетског Савеза.

Значај стваралаштва Пељевина управо се и састоји у томе што се овај писац одважио на свеобухватну анализу тих процеса. Пељевин се, попут других постмодерниста, не труди да пружи одговор на болна питања руске прошлости и садашњости, нити предлаже некаква решења за будућност, већ својим делима сведочи о актуелним питањима руске свакодневнице. Поставља се питање, каква је то анализа која не пружа никакве одговоре? Одговор на то питање задире у саму суштину Пељевиновог уметничког пројекта. Баш као што се језик у виду изузетака и одступања од правила врло често опире строгом подвођењу под граматичке норме, тако је и за колективну свест у Русији после великог идеолошког експеримента било незамисливо било какво идеолошко једноумље. И зато се не само Пељевин, већ и многи други писци, представници постмодернизма, окрећу шизофренији. Шизоанализа руске колективне свести

пружила је могућност Пељевину да се додирне можда најважнијег и најактуелнијег проблема Русије у 90-м годинама – проблема идентитета, као скупа свега оног што се на човека одражава посредством руског језика и културе.

2.1. ПЕЉЕВИН КАО ДУХОВНИ УЧИТЕЉ НОВИХ ГЕНЕРАЦИЈА: О РОМАНУ „ЧАПАЈЕВ И ПРАЗНИНА“

Роман „Чапајев и Празнина“ написан је 1996. године, и од самог тренутка његове појаве на књижевним полицама не престаје да изазива недоумице како међу критичарима, тако и међу читаоцима. Може се рећи да је за успех и велику популарност „ЧиП“ најзаслужније стање безумља у тренутку када се роман појавио у Русији, јер је психичко и емотивно стање главног јунака и његова жеља за бекством из такве свакодневнице било стање које је делила већина руске популације. Уколико бисмо морали да тему овог романа сведемо на најкраћу дефиницију, назвали бисмо је темом унутрашње слободе. Традиција писања на ову тему сеже чак до Пушкина и његових слободољубивих стихова, а без претеривања се може рећи и да она на одређени начин постаје централна тема читаве руске књижевности. Иновативност Пељевинових текстова састоји се у томе што он пише о процесу достизања слободе у односу на своје унутрашње „Ја“. И по његовим схватањима, тај пут лежи у самом човеку, те није чудо што се процес развоја Пељевинових јунака врло често доводи у везу са источњачким филозофским и религиозним концепцијама.²² У даљем тексту покушаћемо да издвојимо и проанализирамо кључне мотиве културе Истока и Запада које се појављују у овом Пељевиновом делу.

Роман „ЧиП“ написан је од првог лица, и већ на почетку романа сусрећемо се проблемом позиције наратора. Иако нас позиција главног јунака стално наводи на то да га поистоветимо са наратором, постоји низ момената који отежавају такво решење. Игор Берхин је у свом чланку „Прогулки с Котовским или из мениппеи снов не выкинешь“ [<http://pelevin.nov.ru/stati/o-cotovsky/1.html>] већ чини покушај разрешења мистерије ауторства и позиције наратора у овом тексту, али закључује да је одговор на то питање исто што и одгонетање самог појма Празнине, тј. емпиријски немогућ. Ипак, радњи романа претходе текстови који би могли да помогну његовом тумачењу и у којима се помињу два имена на која

²² У свом одзиву на роман „Чапајев и Празнина“ Дмитриј Биков пише о Пељевиновим световима као о бесконачном низу хелија које су уграђене једна у другу, док се сам процес ослобођења јунака, поистовешен са преласком из једне хелије у другу, описује као достизање вишег нивоа доживљаја реалности, в.: Дмитрий Быков. «Побег в Монголию». Два мнения о романе Виктора Пелевина «Чапаев и Пустота» // Литературная Газета, 29 мая 1996г. Електронска верзија: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-dva/1.html>.

вреди обратити посебну пажњу. То је цитат Џингис Кана и предговор Урган Цамбон Тулку-а VII. Речи које се приписују Џингис Кану гласе:

Гледајући коњске њушке и лица људи,
бескрајну живу реку коју је подигла
моја воља, и која се креће никуда кроз пурпурну
сумрачну степену, често мислим:
где сам Ја у тој реци?

[Peļevin 2002: 5]

Оно што прво привлачи пажњу у овом епиграфу је јасно издвојена заменица „Ја“. Она је директно супротстављена „бескрајној живој реци“, односно маси коју предводи овај велики војсковођа. Издвајање заменице „Ја“ као главног израза индивидуалности наводи нас на мисао о односу индивидуалног и колективног као најосетљивије разлике између источне и западне филозофске мисли. Наиме, за разлику од претежно индивидуалистичког Логоса у Европи и Америци, индијска и кинеска религиозна и филозофска мисао одувек је тежила сагледавању јединке као делића целине. Човеков живот на Истоку протицао је у симбиози са Природом, схваћеном као апстрактни скуп свих елемената које сачињавају човекову представу о свету. Тај скуп елемената називамо апстрактним зато што се ти елементи односе и на материјални, и на духовни свет. Највиши ступањ духовног живота у религиозним системима Истока управо је спознаја нераздвојивости свог бића од свеобухватне целине. То чини интерпретацију наведеног цитата Џингис кана још тежим подухватом, будући да је изражавање индивидуалног карактера војсковође који представља симбол монголског уједињења (целине) у крајњу руку апсурдно. И. Берхин повезује помињање Џингис Кана и низ других појава у роману са мотивом панмонголизма [Берхин И. Прогулки с Котовским или из мениппеи снов не выкинешь, проверено 30.05.2017. године на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-cotovskiy/1.html>], и објашњава је у истом контексту у којем се помиње у роману, на шта ћемо се ми осврнути нешто касније. Наше схватање је да Пељевин, цитирајући Џингис Кана са индивидуалним карактером, указује на хибридни карактер традиционалне руске културе, у којем се преплићу два принципа доживљаја монада и целине - источни и западни. Панмонголизам је, према тој теорији, карика која повезује руску

културу са Истоком. Тако је Џингис Кан, крећући се кроз „кроз пурпурну сумрачну степену”, спојио Запад са Истоком на територији Русије.

Мистериозни Урган Џамбон Тулку VII потписује предговор уз овај роман, у коме се читаоцу предочава низ појединости везан за његов настанак. И док се тврдња да је “овај рукопис настао у првој половини двадесетих година у једном од манастира Унутрашње Монголије... док га је уредник чијим је презименом потписан само припремио за штампу”, може објаснити применом постмодернистичког принципа “смрти аутора”, посебну пажњу привлачи то што име правог аутора “из више разлога не може бити наведено”[Peļjevin 2002: 7]. Помињање “Петербургског периода” у даљем тексту предговора и опис живота главног јунака у самом роману недвосмислено упућује на то да се у предговору ауторство романа приписује главном јунаку, али остаје нејасно зашто се његово име не сме навести. Берхин то тумачи општом тибетанско-будистичком структуром романа.

Будући да се настанак текста везује за један од манастира Унутрашње Монголије, обратићемо најпре пажњу на ову одредницу. Географски је Унутрашња Монголија територија која у данашње време улази у састав Кине, и простире се уз саму границу Републике Монголије. Више детаља о историји те области могу се наћи у одговарајућим историјским приручницима, а ми ћемо се због значаја за нашу анализу задржати на следећим догађајима: 1577. године један од феудалних владара ових области позива у те крајеве високог ламу из школе Гелуга Соднама Џамцо. Алтан кан ће овом ламом присвојити титулу “Далај-лама” (од монголске речи “далај” у значењу “океан”, и тибетанске лама – духовни учитељ, гуру), док ће овај други са своје стране прогласити Алтан кана реинкарнацијом кана Кублаја и брахмом, господаром религије. Иако то није био први случај ширења тибетанске варијанте будизма, тј. ламаизма, међу Монголима, овај сусрет имао је значај у том погледу што ће у даљем периоду традиција филозофског и религиозног образовања будистичких монаха Гелуга или Гелугпа постати доминантна код Монгола, и прошириће се широм Азије, обухватајући и делове Русије. Године 1618-1619. организована је на иницијативу тобољског војводе кнеза И.С. Куракина и прва дипломатска мисија Русије у ове крајеве, чувена Петлинова мисија, у којој је кључну улогу имао управо “Алтын-царь”, односно кан Алтан. Тако овај владар Унутрашње Монголије постаје следећа симболична фигура временског и географског контакта културе Истока са

руском културом периода формирања империје. Поставља се питање какве везе то има са нашим текстом? Веза се крије у имену самог потписника предговора - Урган Цамбон Тулку VII садржи реч тибетанског порекла "тулку" која се буквално преводи као „феноменално тело“, а заправо означава једно од три тела Буде у религиозно-филозофском систему тибетанског будизма. Тулку је заправо тибетански калк санскритске речи "нирманакаја", под којом се подразумева земаљско оваплоћење тела Буде, схваћеног не као божанство или историјска личност, већ као квалитативне карактеристике сваког просветљеног – као „пробуђеног“. Битно је нагласити да тулку није низ „реинкарнација“ одређеног Буде, већ појава апсолутно развијеног савршеног потенцијала ума у физичком облику [Эрдэнипэл 2005: 244-245]. Ово је значајно управо због тога што ова концепција излази из оквира идентитета личности, што ју је учинило и врло прагматичном у погледу преноса власти као алтернативе систему крвнородбинског наслеђивања. Ова институција наслеђивања прошириће се и код Монгола под називом „хубилган“, а од XIX века и у Русији, најпре у Бурјатији, а потом и шире. Крајем XIX века у Русији почињу да се појављују и своји хубилгани – 1887. године Далај-лама признаје Норбојева за шесту реинкарнацију једне од тулку линија, линије Ганжурва-гегена. Симптоматично је да уз име Ургана Цамбона стоји, поред звања тулку, и римски број VII, тј. седми, што би могло да нас наведе на мисао да је у питању седми хубилган линије Ганжурва-гегена.

Међутим, да би се у неком од потенцијалних тулкуа препознала линија реинкарнације, он најпре мора да прође кроз одговарајуће религиозно-филозофско образовање у неком од будистичких манастира школе Гелуга/Гелугпа. Овде бисмо скренули пажњу на делатност бурјатског будистичког ламе Агвана Лобсана Доржијева, који је у својству дипломате, просветитеља и духовног вође активно радио на зближавању Тибета и Руске империје. Као једна од кључних фигура у историји руског будизма XX века, Доржијев је након сусрета са руским царем Николајем II 1900. године добио дозволу за подизање дацана (будистичког храма) у Санкт-Петербургу. „Дацан Гунзечојнеј“, или „извор светог учења Свесамилостивог“ подигнут је 1909. године, и у његовој изградњи учествовао је читав низ истакнутих руских научника који су се бавили проучавањем културе Истока – Б.И. Владимирцов, В.В.

Радлов, С.Ф. Ољденбург, Е.Е. Ухтомски, В.Л. Котвич, А.Д. Рудњев, Ф.И. Шчербатски, Н.К. Рерих, В.П. Шнејдер и др.

Служба у овом храму потрајала је свега до 1916. године, а јунак романа В. Пељевина у првој глави помиње „Бронзаног Пушкина...“ коме је „на грудима висила црвена кецеља на којој је писало“Живела прва годишњица Револуције“ [Peļjevin 2002: 11], те закључујемо да радња ове сужејне линије почиње у зиму 1918. године. Из даљег текста сазнајемо да главни јунак долази у Москву из „Питера“, тј. Петербурга, а након борбе за сопствени живот са фон Ернеом, кога је напослетку усмртио, примењује технику карактеристичну за обуку у манастиру школе Гелугпа:

“Одједном сам видео ту сцену са стране: неко седи на лешу управо угушеног пријатеља и пажљиво дише по методи јоге Рамачараке описаној у “Изиди”.

[Peļjevin 2002: 20]

Овде се под “Изидом” подразумева “часопис окултистичких наука” који је излазио у у Петербургу у периоду од 1909. до 1916. године и одиграо веома значајну улогу у ширењу астролошких и окултистичких идеја. Издавали су га И.К. Антошевски и А.В. Тројановски, за које се претпоставља да су били активни у масонским организацијама и да су били следбеници мартинизма, тј. мистичног и езотеричног правца у хришћанству чија доктрина говори о паду првобитног човека из Божанског у материјално, а такође и начин да се он врати у Божанско помоћу Реинтеграције, односно духовног просветљења. Управо се у овом часопису појавио први превод на руски језик књиге америчког адвоката, издавача, писца и преводиоца Виљема Вокера Аткинсона “Основе погледа на свет индијских практиканата јоге”, која је објављена под његовим псеудонимом Јогин Рамачарака. Сам Аткинсон је највећи део свог живота посветио ширењу јоге и источњачког окултизма. У горе наведеном цитату битна је не само техника дисања, већ и положај тела главног јунака који “седи на лешу управо угушеног пријатеља” - тиме се прави асоцијација на систем 108 поза, карактеристичан за тантричку праксу јоге која се углавном упражњавала у тибетанском будизму и користила за контролу дисања и срчаног ритма. Реч је о школи “нјингма“ (rNyīng-ma), једној од четири школа тибетанског будизма, која у дословном преводу значи

„школа старих превода“, јер се ослањала на учење гуруа Падмасхамбхава и његове преводе индијских канона. Константни трагови који упућују на будизам школе Гелугпа биће на крају романа и конкретно потврђени у опису сусрета са козацима који се представљају као следбеници школе Гелугпа.

Поред будистичких, у уводном, првом поглављу Пељевиновог романа појављују се и библијски мотиви који се могу разматрати као елементи културе Истока. У монологу у којем се главни јунак осврће на лик друга Фањерног (што је псеудоним за фон Ернена на социјалистичком новојазу), чији идентитет преузима у време распривања Грађанског рата у Русији 1918. године, налазимо следеће речи:

“Сетио сам се његове песме, пре једно три године објављене у “Новом сатирикону” - тамо је као био препричан новински чланак о распуштању још једне Думе, а у акростиху је испадало “mane tekel fares”.

(Peljevin 2002: 22)

“Mane tekel feres” или “meneh, meneh, tekel, upharsin” односи се на библијску причу из Књиге о Данилу (V, 25-28), у којој се описује како се за време пира вавилонског цара Балтазара појавила људска рука која је на зиду исписала речи из цитата. Како нико од вавилонских мудраца није умео да протумачи те речи, позван је пророк Данило, који им је дао следеће значење: твоје је царство Бог одабрао (meneh), измерен си (tekel), и нађено је да ти недостаје оно што би могло да продужи твоје постојање, те ће се твоје царство распасти (upharsin) [Брокгауз, Ефрона: <http://www.vehi.net/brokgauz/>]. У историјско-културном контексту, овај цитат постао је својеврсна метафора за предвиђање скоре пропасти неког система. У случају Пељевиновог романа, горе наведени цитат сугерише да је међу стваралачком интелигенцијом представа о скорој пропасти Руске империје била широко распрострањена годинама пре догађаја из 1917. и 1918. године.

Међутим, од много већег је значаја Пељевинова мисао о правим узроцима тих дешавања. Наиме, фон Ернен, или друг Фањерни, описан је као типични предратни представник боемске средине песника декадената Сребрног века, међу које је сам себе убрајао и главни јунак романа. Описујући у првом поглављу „ЧиП“ поход Петра на књижевни кабаре „Музичка табакера“ [Peljevin 2002: 26-

40], стиче се утисак да Пељевин врши алегоријски осврт на књижевно-уметнички кабаре „Пас луталица“ (рус. „Бродячая собака“) у Санкт-Петербургу, где су се пре рата окупљали и изводили своје наступе неки од најпознатијих песника тог периода. Пељевин показује у помало гротескном кључу и атмосферу те средине, и такве историјске личности, какви су били Валериј Брјусов и Алексеј Толстој. Када се описани догађаји из овог дела романа повежу са размишљањима главног јунака из следећег, другог поглавља, стиче се утисак да се одговорност за сва трагична дешавања са којим се Русија суочила у ово време, делимично стављају и на терет песника, односно стваралачке интелигенције. И то не зато што они нису спречили распад Русије, него зато што су га изазвали. На основу чега долазимо до оваквог схватања? Октобарски преврат и Грађански рат не дају се у роману (а, по свој прилици, ни у стварности) као неки фатум, неизбежни след догађаја. Осуђеност Руске империје на пропаст доживљава се у роману као песничко расположење својствено духу епохе. И као таква, та мисао сазрела је управо у главама представника стваралачке интелигенције, уп.:

Петар: „Па све промене у свету дешавају се искључиво захваљујући тој групи најпрефињенијих подлаца. Зато што у ствари они не предосећају будућност, него је формирају, пузећи онамо одакле ће по њиховом мишљењу дувати ветар. После тога ветру не преостаје ништа друго, осим да заиста дуне из тог правца.“

[Peljevin 2002: 50]

Завршетак првог и почетак другог поглавља разоткрива нам механизам функционисања свести главног јунака, што је од суштинског значаја за даље тумачење његових поступака. Наиме, након одласка из књижевног кабареа, последње што је главни јунак видео пре него што је „дефинитивно пропао у црној рупи бесвести била је решетка булевара покривена снегом“ [Peljevin 2002: 40]. Приповедање се, сада већ у другом поглављу, наставља са констатацијом да „решетка није била близу прозора, она је била на самом прозору, а још тачније – на малом горњем прозорчету“ [Peljevin 2002: 41]. Штавише, јунак се у другом поглављу буди у московској психијатријској установи 70 година након догађаја који се описују у првом поглављу. Из овог поглавља сазнајемо детаље које нас упућују на закључак да Петар заправо живи у Москви 90-х година, а да су

претходно описана дешавања из периода Грађанског рата ништа друго до производ његовог неуравнотеженог менталног стања. Иако ће се у даљем току приповедања Петрова болест и конкретно именовати, аутор нам у облику преласка са једног поглавља на друго сугестивно указује на њене симптоме. Наиме, мотив решетке је послужио као асоцијативна веза помоћу које се остварује не само прелазак из једног поглавља у друго, већ и промена стања свести главног јунака. Асоцијативни скокови неусловљени логичком везом својствени су шизофреничарима, и њима се нарушава фундаментални принцип повезаности текста. Описујући појам шизофреније у свом речнику, Вадим Рудњев цитира швајцарског психијатра Еугена Блејлера, који је и увео тај појам у психопатологију: „нарочито је важно што у случају те асоцијативне слабости [...] афекти стичу превласт над мишљењем: уместо логичких веза главну улогу добијају жеље и описи, те на тај начин настају најружније бесмислице, и отвара се пут за изузетно јако испољено аутистично мишљење, које прати бежање од стварности са његовом тежњом ка симболици, заменама и уопштавањима“ [Рудњев 1999: 356].

То јест, будући да нарација у другом, а и у свим парним поглављима романа поприма облик исповести шизофрене особе, требало би и све мотиве разматрати у својству асоцијативних симбола који не подлежу логичком повезивању. Таква анализа би нас, међутим, довела до закључка да у овом Пељевиновом делу нема никакве радње, и да се не обрађује ниједна тема, већ да читаво дело представља ток свести шизофреника. Ипак, велики значај овог дела огледа се управо у шизоанализи, истраживању подсвесних асоцијативних веза, „афективних жеља и описа“ главног јунака, који нимало случајно није описан као песник. Пељевин кроз свест Петра анализира последице историјских процеса и идеологије у XX веку.

Кроз читаво друго поглавље главни јунак остаје непоколебљив – он чврсто верује да се налази у затвору большевичке тајне полиције ЧК, и да пролази кроз неку од стандарних метода испитивања. Покушавајући да га убеди у илузорност таквог виђења света, психијатар Тимур Тимурович га уверава:

„Ви управо припадате оној генерацији која је била програмирана за живот у једној социјално-културној парадигми, а нашла се у потпуно другачијој.“

[Peljevin 2002: 45]

Психијатар је овом изјавом свакако имао у виду живот јунака у време Совјетског савеза, под утицајем њему својствених идеолошких доктрина, и живот након распада, у време успоставе новог система. Интересантан је избор речи којима се Тимур Тимурович користи – наиме, он говори о генерацији „која је била програмирана за живот“, што имплицира да, по његовом схватању, колективно несвесно функционише по алгоритму, унапред задатим параметрима. Овде се назире једна од битнијих појава за Пељевиново стваралаштво, а конкретно стављање одређене личности у контекст генерације. Да приповедање излази из оквира описа појединачног случаја подељене личности говори и следећи пасус:

„Као што сам већ рекао, тај подсвесни конфликт сада имају готово сви. Хтео бих да схватите његову природу. Схватате ли, свет који нас окружује одражава се у нашој свести и постаје објекат ума. И када се у стварном свету руше некакве успостављене везе, исто се дешава и са психом. При том се у затвореном оквиру вашег „Ја“ ослобађа чудовишна количина психичке енергије. То је као мала нуклеарна експлозија. Али питање је којим се каналом та енергија усмерава после експлозије.“

[Peljevin 2002: 46]

Из ових цитата може се закључити да главни јунак служи аутору као илустрација друштвене организације једне генерације која се суочила са радикалним променама свог функционисања, и да је Делезов и Гватаријев метод шизоанализе овде усмерен управо на то колективно несвесно. Пишући о Петру, Пељевин заправо пише о својој генерацији.

Овде је битно и схватање „света који нас окружује“ као „објекта ума“ – сам избор термина којима се Тимур Тимурович користи упућују на „Велику поуку о основама пажње“ (Маха-сатипатхана-сута), познатијом под називом „сута“, један од значајнијих текстова за будистичко учење. У посебном поглављу те књиге под насловом „О сагледавању објеката ума“ дају се појашњења о четири свете истине, које имају за циљ да разруше представу о зависности човекове свести од спољашњег света:

„И тако, он се налази унутар објеката ума у сагледавању објеката ума; или се налази изван објеката ума у сагледавању објеката ума; или се налази унутар и изван објеката ума у сагледавању објеката ума. Сагледавајући ствари у њиховом настајању, он се налази у објектима ума; сагледавајући ствари у њиховом нестајању, он се налази у објектима ума; сагледавајући ствари у њиховом настајању и нестајању, он се налази у објектима ума. „Ево објекта ума!“ – тако се његова пажња усмерава на садашњост, само оно сада служи спознавању, служи пажњи. Он живи независно, и ни за шта на свету више није везан.“²³

Зато није случајно што Тимур Тимурович осмишљава свој метод лечења на принципу суочавања свести четворице пацијената, међу којима је и главни јунак. И зато и сам психијатар добија улогу духовног учитеља главног јунака, који га води на путу сагледавања сопственог „Ја“. Али, Тимур Тимурович одговара за логички, рационални аспект Петрове личности, док се у непарним поглављима сагледава јунакова подсвест. То стално бежање јунакове свести у прошлост Тимур објашњава на следећи начин:

„На пример, Кина, за којом ви лудујете [...] Ако се сећате, њихово доживљавање света је изграђено на тези да свет деградира, крећући се од некаквог златног века у таму и безвременост. За њих је апсолутни еталон остао у прошлости, и било која новина представља зло, зато што води још даље од тог еталона.“

[Peļjevin 2002: 47]

Овакву интерпретацију кинеске традиционалне филозофије Тимур Тимурович директно супротставља западној:

„И причали смо о томе да је за класични кинески менталитет било које кретање напред – деградација. А постоји и други пут – онај по коме кроз читаву своју историју иде Европа, ма шта ви говорили о језику. Онај пут којим Русија већ толико година покушава да крене, сваки пут изнова склапајући свој несрећни алхемијски брак са Западом.“

²³ Маха-сатипатхана-сута, проверено 02.06.2017. године на страници <http://www.e-reading.club/book.php?book=1028368>.

Овде се преко лика Тимура Тимуровича сучељавају две најзначајније филозофске школе на Западу и Истоку – старогрчка и старокинеска, која је за културни простор Азије имала исту улогу као и старогрчка филозофија за Запад. Наиме, ако се за почетну фазу концепције историјског развоја човечанства може рећи да је она свуда била једнака у својој представи о цикличном, митолошком карактеру протицања времена, инспирисаном сагледавањем процеса у природи, већ на следећој етапи развоја људске мисли појављује се линијска концепција протока времена, која је и створила услове за амбивалентан однос према том питању. Историјски процес сагледавао се у зависности од тога како се доживљавао проток времена, као пут ка побољшању живота људи или увећању патњи и несрећа. На ово су се надовезивала много битнија питања о томе шта се подразумева под срећом, а шта под несрећом, чему човек треба да тежи, а чему да се супротставља у животу. Карактеристике одређене културе, начина живота, па и самих историјских процеса утицале су на поделу између прогресивне и регресивне линијске концепције друштвеног развоја. Још је на преласку из VIII у VII век п.н.е. песник Хесиод говорио о пет векова историјског процеса, које је распоредио од најстаријег, златног, у којем су се људи одликовали високим моралом, били племенити и живели лако и безбрижно, преко сребрног, који је већ био гори у сваком погледу, до гвозденог, савременог, и најстрашнијег, у којем царује зло, насиље и неправда. Са таквим начином размишљања заиста се поклапа старокинеска филозофија у периоду од VI до II века п.н.е, који се често назива “златним веком кинеске филозофије”, јер тада настају и слободно се развијају шест главних филозофских школа – даоизам као учење о хармонији, конфучијанство као принципи правде, части и љубави, моизам као идеја о свеопштој љубави, легизам као теорија социјалне и државне управе, школа имена као филозофија именовања суштине ствари, и напоследку школа јин-јан као натурфилозофија. Средњовековни и савремени период развоја кинеске филозофије обично се доживљава као удаљавање од првобитних идеала, што се одразило у облику представе о регресивном развоју историјских процеса [Иљин, Машенцев 2006: 282].

Ипак, напоредо са оваквим начином размишљања развија се и концепција прогресивног развоја друштва. За њене ствараоце, и уједно утемељиваче читавог

западног модела културе, узимају се Демокрит, Платон и нарочито Аристотел. Присталице теорије о линеарном напретку и усавршавању човека нарочито ће бити активни у периоду Ренесансе, у XVIII и XIX, па и у XX веку, стварајући читаве филозофске школе чије су идеје врло често биле повезане са развојем материјалне производње.

Закључак Тимура Тимуровича могао би се назвати оправданим, да нема мноштво изузетака који оспоровају његове ставове. Први од њих може се наћи већ код античких стоика, који, умногоме инспирисани митолошким начином размишљања, говоре о цикличности историјских процеса, где се период прогреса смењује периодом регреса, и обратно. Њима на смену долази Хегелова филозофија у којој је смисао историје предодређен тежњом ка апсолутној идеји и самоспознаји у процесу историјског развоја, тј., свака етапа развоја човечанства подразумева превлађивање искуства прошлости. А у радовима Шпенглера и Данилевског се уопште ставља знак питања над идејом јединствене свеопште историје човечанства, и уместо тога се говори о различитим и јединственим културама од којих свака може да достигне висок ниво развоја и цивилизације, али то не мора да значи да се те културе истовремено налазе на једнаком ступњу развоја [Иљин, Мешанцев 2006: 291].

Тако се закључци Тимура Тимуровича испостављају као једностранни, недовољно аргументовани, и стога недовољно убедљиви да разруше онај свет који овај лик сматра производом Петрове фикције. Истовремено, Тимур Тимурович оваквим размишљањем постаје један од “гласова” коју Бахтин у својим познијим радовима дефинише као “оваплоћену идејну позицију у свету” (Бахтин 2002: 364-365). Штавише, експериментална метода психијатра подразумева покушај да се разруши унутрашњи свет Петрове “илузије” помоћу колективне сеансе исповести других пацијената установе, чиме се, по мишљењу Тимура Тимуровича, стварају услови за узајамно инхибирање психоза свих учесника процеса:

“Говорећи једноставним речником, то је заједничка борба болесних за оздрављење. Замислите да ваши проблеми на неко време постају колективни, односно сваки од учесника сеансе у току одређеног времена дели ваше стање. [...] Након што се сеанса заврши, настаје ефекат предавања – заједнички излазак учесника из стања, које су управо

доживели као реалност. То је, ако хоћете, употреба човеку својственог осећаја чопора у медицинске сврхе. Они који учествују у сеанси заједно са вама могу да осете ваше идеје и расположење на неко време, али чим се сеанса заврши они се враћају својим сопственим манијама, остављајући вас у самоћи. И у том тренутку – ако се постигне катартични излаз патолошког психоматеријала на површину – пацијент може сам да осети релативност својих болесних представа и престане да се поистовећује са њима. А одатле до оздрављења је већ сасвим близу.”

[Peļjevin 2002: 52]

Свест главног јунака тако је сучељена са “гласовима” који су формирани као дијаметрално супротна “оваплоћења идејних позиција у свету”, чиме Пељевић гради сличан пример оном који Бахтин описује у својим радовима о полифонији, пре свега у “Проблемима стваралаштва Достојевског”:

“Генерално, усаглашавање и спајање гласова чак и у границама једне свести – по замисли Достојевског и у складу са његовим основним идеолошким претпоставкама – не може да буде монолошки чин, већ он претпоставља присаједињење гласа хору. Али за такво нешто потребно је сломити и заглушити своје фиктивне гласове, који прекидају и иритирају истински глас човека. У погледу друштвене идеологије Достојевског то је довело до захтева да се интелигенција споји са народом: „Смири се, горди човече, и пре свега сломи свој понос. Смири се, празни човече, и пре свега ради на народном пољу“. У погледу његове религиозне идеологије то је значило присајединити се хору и заједно са свима ускликнути „Hosanna!“ . У том хору реч се преноси из уста у уста, у једним те истим тоновима похвале, радости и весеља. Али у његовим романима није изложена та полифонија усаглашених гласова, већ полифонија гласова који се боре и који су изнутра располућени.”

[Бахтин 1998: 152-153]

У постмодернизму ће оваква „полифонија унутрашње располућених гласова“ добити свој аналог у облику „хаосмоса“, термина који је изворно први почео да употребљава Џејмс Џојс како би означио производ контаминације

појмова хаоса, космоса и осмоса (у „Финегановом бдењу“), а који се у постмодернистичком контексту доживљава као нешто испуњено космосом, то јест, „могућност те космизације (уређења) се реализује у облицима њене трансформације из једног осмотичког стања у друго: постојање ризоме као нечега што само себе реализује путем осцилација између тих стања (по формулацији Делеза и Гватарија међустање, интермецо)“ [Грицанов, Румянцева 2002: 12]. Уводећи свест још тројице ликова у свест главног јунака, Пељевин руши почетни систем опозиције смислено – бесмислено уводећи могућност вишеструке производње нових смислова, уз одсуство било каквог видљивог поретка.

Тако у процесу судара Петрове свести са „гласовима других“ Пељевин обрађује и мутације изазване популарном субкултуром, пре свега оном која је у 90-м годинама почела нагло да продире са Запада и утиче на огромне промене у вредносном систему код једног дела руске популације. Пељевин гради лик шизофреничара Просто Марије као неку врсту колективног психолошког профила те популације, коју Тимур Тимурович карактерише на следећи начин:

„Судар на први поглед тако различитих објеката свести, као што су мексичка сапуница, холивудски блокбастер и нејака руска демократија.“

[Peļjevin 2002: 53]

И сам монолог који се тиче описа свести Просто Марије издвојен је од осталог текста курзивом, и функционише као текст у тексту, што додатно наглашава супротности у начину размишљања протагониста романа. У том тексту се на један или други начин цитирају популарна мексичка теленовела “Просто Марија” (“*Simplemente Maria*” 1989), једна од првих у дугом низу латиноамеричких сапуница које ће загосподарити телевизијским програмом у Русији 90-х година, и акциони филмови из серијала “Терминатор” и “Истините лажи” са Арнолдом Шварценегером у главним улогама. Међутим, овде није толико битна садржина описане радње, колико је битно препознати улогу медија који пројектује ту садржину на личност Просто Марије. Пељевин овде на примеру утицаја средстава масовног информисања, пре свега телевизије, указује на њихову доминантну улогу у обликовању свести гледалаца, нарочито током 90-х година. Размишљања о улози медија у нашим животима ће се у његовом даљем

стваралаштву преточити у цели роман (Generation II), док је овде то резервисано за једну од манифестација руског колективног несвесног.

Задржаћемо се на мотиву „алхемијског брака“ са Западом који се везује за лик Просто Марије. Велика популарност латиноамеричких сапуница на простору земаља бившег социјалистичког блока током 90-х година тумачи се као ескапизам пред реалностима транзиционих процеса који су изложили становништво тих земаља огромном стресу. А производи Холивуда се, поред комерцијалне исплативости филмске индустрије, могу разматрати и као средства масовног утицаја на свест гледалаца, пре свега за ширење вредносног система западне културе и реализацију идеја глобализације. Зато треба узети у обзир суштинску разлику између позиционирања Русије као земље у којој се судара култура Истока и Запада у време Руске империје, и у постсовјетско доба.

У XVIII и XIX веку се развој руске културе умногоме ослањао на достигнућа западноевропске мисли, пре свега француске, немачке и енглеске филозофије и књижевности, али је тај процес у великој мери био условљен руском аристократијом. Управо је руска аристократија, и стваралачка интелигенција из њихових редова, подвргавала критици покушаје некритичког усвајања тековина са Запада, и тако остваривала делимично филтрирање информација које су могле да угрозе њихову доминантну улогу у развоју руског друштва. Међутим, процеси који су се одвијали 90-х година XX века одликовали су се апсолутним некритичким преузимањем читавих културних образаца и модела понашања, и њиховим копирањем у свим транзиционим земљама. И сам модел западне културе више није почивао на вредностима које су биле толико карактеристичне за традицију западноевропске филозофије, већ је он у већој мери био оријентисан на друштвене процесе који су се након Другог светског рата одвијали у Сједињеним америчким државама. У контексту постмодернизма овај, нови по реду, спој руске и западне културе добија, по Пељевиновом мишљењу, обресе „алхемијског брака“. У алхемијског симболици овај брак се обично представљао у облику споја краља и краљице одевених у црвену и белу одећу, или у облику крилатог и бескрилног змаја који формирају круг:



Том симболиком означавао се хемијски елемент живе, који се у алхемији поистовећивао са женским, полетним и пасивним начелом, и сумпора као мушког, стабилног и активног начела. Теорија реакције сумпора и живе чинила је, напоредо са Аристотеловим учењем о четири елемента, теоријску основу алхемије. То је била првобитна теорија о пореклу метала коју је утемељио арабски алхемичар Џабир ибн Хајан према таквим својствима метала, какав је сјај, ковност, запаљивост и сл., и која је претпостављала могућност трансмутације метала [Фигуровский 1969: 81–95]. У оваквој перцепцији хемијских елемената жива се доживљавала као „принцип металичности“, а сумпор као „принцип запаљивости“, и њихове реакције представљале су основу свих метала. Према Џабиру, процес добијања одређеног метала могуће је убрзати коришћењем некаквог „еликсира“ (al-iksir, од грчког χερίον, у значењу „суви“), који је касније у Европи добио назив „lapis Philosophorum“, односно филозофски камен. У европској алхемијској традицији ова теорија је инкорпорирана у спиритуалистичка и езотеричка учења, према којима се сматрало да ће као резултат „алхемијског брака“ настати хермафродит („ребис“), који се обично сматрао симболом поменутог еликсира [Рабинович 1979: 11-69].

У контексту Пељевиновог романа, приметимо да лик Шварценегера стално прати атрибут металног, односно одражава „принцип металичности“, док се Просто Марија може тумачити као оваплоћење вечне женствености, односно „принципа запаљивости“. Парадокс ситуације је у томе што је пацијент који је преузео идентитет Просто Марије заправо мушкарац. Покушавајући да у својој свести ступи у „алхемијски брак“ са Шварценегером, Просто Марија заправо тежи да произведе „еликсир“, односно „ребис“, филозофски камен чија сврха није

само реакција претварања метала у злато, већ и стварање тзв. еликсира живота. Ако бисмо свест Просто Марије узели као једну од могућих концепција развоја Русије крајем XX и почетком XXI века, могли бисмо да закључимо да симболика оваквог виђења геополитичке ситуације подразумева спој руске и савремене западне културе као једини начин да се обезбеди континуитет постојања Русије путем стварања својеврсне хибридне културе, руског ребиса.

Тај процес хибридизације култура одвија се управо помоћу мас-медија, чији је основни задатак да производи оно што се у савременом језику подразумева под појмом „реалност“:

“Марија уплашено устукну, али се одмах сети да је Шварценегер исто као и она, условно биће, саздан од хиљада руских свести, које у овом тренутку мисле о њему, а људи су о њему могли мислити свашта.”

[Peļjevin 2002: 62]

И Марија и Шварценегер описују се као условна бића, чије се постојање заснива на „хиљадама руских свести“, тј. на информацијама о тим личностима које су усађене путем телевизора. Размишљање о њима чини их живим утолико, уколико је жив било који објекат који постаје предмет људског интересовања. То је веома блиско ономе што Н. Мањковска дефинише као „псеудоствар која путем симулације замењује „агонијску реалност“ постреалношћу“, односно симулакр [Мањковская 2000: 60]. Симулакр је као појам постмодернистичке филозофије у највећој мери разрадио Жан Бодријар, тумачећи га у контексту односа знака са означеним. Предлажући своју теорију о четири етапе развоја симулација, Бодријар пише о првој етапи као непосредном одразу реалности, другој етапи као искривљивању и маскирању реалности, а већ од треће етапе почиње да говори о симулакрима, тј. о непосредном одсуству реалности и увођењу њене замене. Четврта етапа би, по Бодријару, подразумевала потпуни губитак било какве везе са реалношћу, односно његов прелаз из структуре означавања у структуру симулације, претварање знака у сопствени симулакр где се одсуство оригинала више и не скрива. По оваквом моделу симулакром би се могао назвати сваки производ фикције који се издаје за реалност, те би сви производи популарне субкултуре, филмски и телевизијски програм, видео игре, друштвене мреже итд, могли да се сврстају у ту категорију. Овакав развој односа знака са означеним

навео је Бодријара на мисао да епоху постмодернизма карактерише осећај губитка реалности, тј. немогућности да се одреди шта је фиктивно, а шта реално, и назвао то стање хиперреалношћу. Хиперреалност се састоји од мноштва симулакара, она је „симулација онога што никада реално није постојало“ и настаје „технички савршеном и изузетно прецизном репродукцијом (слика, звукова и сл.)“ [Бодрийяр 2015: 135]. Оно што је значајно за нашу анализу је Бодријарова тврдња да “симулакри дереализују и апсорбују реалне објекте”, што се може довести у вези са процесом достизања просветљења у будизму, који функционише управо тако што се елементи реалног света користе у циљу изазивања сумње у реалност материјалног света.

Пељевин у свим својим делима говори о људској свести у условима хиперреалности, мењајући једино дискурс одређеног симулакра, или више њих, који се обрађују у појединачним делима. Отуда и извештај репетитивности његовог стваралаштва, будући да се једни те исти процеси одвијају у свести корисника халуциногенних средстава („Generation П“), зависника од играња игара („Принц Госплана“), шизофреника („Чапајев и Празнина“) и т.д.

Исповешћу Просто Марије завршава се друго поглавље Пељевиновог романа, да би у трећем Петра Празнину у Фон Ерненовом стану пробудила мелодија Моцартове фуге у f-moll. На први поглед нема никакве логичке везе између ова два поглавља, те наша теорија о асоцијативним слабостима као основи композиционог повезивања Пељевиновог романа губи смисао. Проблем је заправо у логици која нас омета да препознамо распад логичких асоцијативних веза шизофрене свести – помињање Моцартове фуге се овде само по називу поклапа са дисоцијативном фугом. Дисоцијативна fuga је болест коју карактерише изненадни прелазак болесника у неко друго место, после чега болесник у потпуности заборавља све информације о себи, чак и име, памтећи једино глобалне информације, попут књижевности и науке. Болесници у стању фуге могу да измисле ново име и нову биографију, а да не знају да су болесни. Забележени су и случајеви када су болесници налазили и нови посао који никако није био повезан са пређашњим, и наставили да воде на први поглед нормалан живот. Разлог за појаву дисоцијативне фуге обично је велика психичка траума или несносна ситуација у којој се налази болесник. Дисоцијативна fuga може да потраје од неколико часова до неколико месеци, ретко и дуже. Након тога болесник се сећа своје биографије, што обично наступа одједном, али притом

заборавља све што се дешавало за време фуге. Излаз из фуге често прате негативне емоције, што се објашњава повратком болесника у пређашње непријатно стање. Добила је назив од латинског термина fuga, у значењу бегство, исто као и музички термин [Blackmore 2013:108].

Дисоцијативну фугу Петра Празнине треба разматрати у контексту његовог преузимања Фон Ерненовог идентитета у непарном поглављу, и експеримента сучељавање шизофрених свести Тимура Тимуровича у другом поглављу, где је Петрова свест била изложена својеврсној „биографији“ Просто Марије. Такође, смештањем радње другог поглавља у Петров сан између првог и трећег поглавља, поништава се реалност психијатријске установе у Москви 90-х година XX века, док се са друге стране у другом поглављу догађаји из непарних поглавља приписују производима Петрове растројене свести. Тиме се у перцепцији читалаца стално руши било каква чврста представа о реалности једног или другог сижеа, чиме аутор покушава да код читалаца изазове преиспитивање било каквог категоричког поимања реалности.

Што се тиче саме мелодије која буди јунака у трећем поглављу, испоставиће се да је на клавиру изводи нико други до Василиј Иванович Чапајев, командир дивизије бољшевичке војске који је у периоду после Грађанског рата у Русији уздигнут у ранг легендарног народног хероја. Са историјског становишта Василиј Чапајев био је један од многобројних командира Црвене Армије чија дејства, по оцени историчара револуције и Грађанског рата, нису имала одлучујући карактер за исход рата [Веллер, Буровский 2007: 542-543]. Тек након његове смрти у борби са белогвардејцима 5. септембра 1919. године почињу да се испредају легенде које су се најпре тичале мистерије његове погибије, да би 1923. године Дмитриј Фурманов, политички комесар Чапајевљеве 25. дивизије, објавио књигу о Чапајеву. Лик Чапајева дефинитивно је канонизован 1934. године у филму браће Васиљевих “Чапајев”, који је снимљен по мотивима истоименог романа Фурманова. Овај филм уживао је огромну популарност у Совјетском савезу, и тако створио легенду о црвеном командиру Чапајеву који је у очима народа бацио у заснак готово све војне и политичке руководиоце партије бољшевика. Управо је у фолклору тог времена, у својству реакције на очигледни пропагандни карактер овог филма, и почела да се развија серија вицева о Чапајеву и његовим саборцима, који су представљали својеврсну профанацију идеолошких догми бољшевичке партије и култа личности, односно митова везаних за стварање

култа личности. У том смислу је Василиј Чапајев добар пример производње митова као процеса својственог различитим идеолошким и религиозним системима. Пељевину је овај лик био интересантан првенствено као идеолошки производ који је битно утицао на народну перцепцију реалности догађаја из Грађанског рата у Русији.

Пељевинов Чапајев је у великој мери заснован на комбинацији портрета из филма браће Васиљев, књиге Фурманова, и вицева о Чапајеву, али му писац додаје и неке сасвим нове детаље. Већ у првој сцени романа у којој се појављује овај лик наилазимо на извесни парадокс у вези са тим што Чапајев, човек из народа без формалног образовања, свира на клавиру Моцартову композицију. У даљим дијалозима са Петром разоткриће се веома сложена и контроверзна фигура Чапајева као великог мислиоца и филозофа, који својим држањем и стилем говора много више подсећа на представника руске аристократије и стваралачке интелигенције, него на простог народног човека. Чапајев има кључну улогу у духовном развоју главног јунака, и његова је филозофија у великој мери инспирисана источњачким учењима. То је навело многе критичаре да у овом јунаку виде источњачку институцију духовног учитеља, гуруа, који води главног јунака на путу спознаје сопственог „Ја“, или прецизније, спознавања илузије својег „Ја“. На тај начин овај јунак постаје један од многобројних примера Пељевиновог поигравања са знаком и означеним, будући да лик Чапајева, један од симбола борбе за тријумф Лењиновог дијалектичког материјализма, фигурира у Пељевинином роману као источњачки учитељ духовног преображења. Тако у овом лику настаје апсурдни спој соцреалистичког мита са духовном културом Истока.

Сам Чапајев се најпре обраћа Петру са молбом да му помогне да одсвира један део Моцартове фуге:

„ – Покушавам – рече – да одсвирам један прилично тежак комад. Али он је, нажалост, написан за четири руке, и сада долази пасаж са којим нећу моћи сам да изађем на крај. Да ли бисте били тако љубазни да ми помогнете? Чини ми се да знате ову ствар.“ [Peljevin 2002: 80]

Повежимо ове речи Чапајева са Петровим поступком после убиства Фон Ернена: „Окренуо сам се према клавиру и почео тихо да свирам Моцарта, своју

омиљену фугу у f-moll, која је у мени увек будила тугу што немам четири руке, о којима је маштао велики лудак“ [Peljevin 2002: 22]. На основу ових цитата се може закључити да дисоцијативна фуга главног јунака наступа као последица стреса услед почињеног убиства, и да је управо из тог разлога Петар тако убедљиво одиграо улогу друга Фањерног у „Музичкој табакери“. Истовремено, Чапајевљева појава у трећој глави може се тумачити као расцеп личности, где сам Чапајев фигурира као једно од јунакових „Ја“. Тако бисмо контрадикторност Чапајевљеве личности објаснили тиме што она настаје као производ судара различитих идеолошких и вредносних система у којима се нашла Петрова свест. То би била логика закључивања својствена психијатру Тимуру Тимуровичу.

У прилог томе говори и понављање мисли и из Петрове, и из Чапајевљеве перспективе, уп.:

Петар: „И још ми се чинило да смо сви ми само звуци који се разлежу испод прстију невидљивог пијанисте, просто кратке теме, нежне секте и дисонантне септима у грандиозној симфонији коју ником од нас није дато да чује у целини“ [Peljevin 2002: 78];

Чапајев: “ – Ненадмашно – рече он. – Никада нисам схватао шта је Богу требало да се појави у безличном људском телу. Мислим да би много прикладнији облик био савршена мелодија – она која би се могла слушати без краја.” [Peljevin 2002: 81].

У првом случају се парафразира будистичка идеја доживљаја свемира као звучне супстанције у којој сваки микро и макроелемент непрекидно вибрира, издајући и примајући безброј звучних таласа различите величине и интензивности. Како пише М. Каратигина, „усаглашеност и пропорционалност бесконачног скупа звучних колебања отелотворава у себи божанствену хармонију света и истовремено представља обавезни животни услов постојања читавог космичког универзума“ [Жуковская, Корнев 1992: 188]. Чапајев пак, помињући Бога, изражава сличну мисао, супротстављајући будистичку религиозну мисао хришћанској идеји о човеколиком Богу. Истовремено, Чапајев реагује на крст у Петровој руци следећим речима:

„- Добро јутро – рече он, настављајући да свира. – Пријатно је видети да од самог јутра размишљате о души.“ [Peljevin 2002: 80]

Сходно томе, могли бисмо да пођемо од тога да је Чапајев у Пелјевиновом роману хришћанин, неко ко верује у бесмртност душе, али има извесне будистичке погледе на свет. Ипак, да ли неко може бити хришћанин ако практикује будизам?²⁴ Упркос мишљењима појединих теолога који будизам не сврставају у религије, већ у филозофске системе, будизам и хришћанство се суштински разликују по најважнијим питањима – својим односом према Богу, човеку, страдању и начину избављења од њега. Понављајући Петрове мисли са аспекта хришћанства, Чапајев од своје прве појаве у роману функционише као лик који излаже сумњи Петрове дотадашње ставове и учествује у његовом духовном преображају. То јест, ако дијалог Петра са Чапајевим будемо разматрали као унутрашњи дијалог Петра, пацијента душевне болнице, са самим собом, онда је то дијалог између хришћанског пута и источњачких окултистичких и мистичких учења. И једно и друго је имало утицаја на образовање Петрове личности, и створило услове за настанак шизофреније управо том својом супротстављеношћу по кључним питањима доживљаја људске личности:

	БУДИЗАМ МАХАЈАНА ШКОЛЕ	ХРИШЋАНСТВО
БОГ	Нирвана, апстрактна Празнина, као и недиференцирана суштина Буде	Објективно постојећа и непроменљива Личност.
ЧОВЕК	Нестабилни спој пет саставних елемената. После смрти личност одређено време постоји у тзв. „Чистој земљи”.	Створен према лику и подобију Божјем. После смрти не прекида своје постојање.
ГЛАВНИ ПРОБЛЕМ ЧОВЕКА	Ми страдамо зато што желимо оно што је привремено, и то нас држи заробљене у границама илузије постојања нашег „Ја”	Ми страдамо због последица греха и смрти. Будући да смо створени по лику Божјем, можемо у потпуности да живимо само у општењу са Ствараоцем.
РЕШАВАЊЕ ГЛАВНОГ ПРОБЛЕМА	Избављење од свих жеља у циљу схватања да „Ја“ не постоји, и самим тим	Богоопштење и обожење као циљ живота.

²⁴ Овде не узимамо у обзир такве синкретичке појаве, какву, на пример, представља манихејство, в.: Алексанян А.Г. (2007) Манихејство // Духовная культура Китая: энциклопедия: в 5 т. Москва: Вост. лит., Т. 2, стр. 329-331.

ЧОВЕКА	спознавање природе Буде унутар себе.	
СРЕДСТВА ЗА РЕШАВАЊЕ ГЛАВНОГ ПРОБЛЕМА ЧОВЕКА	Сопствене снаге. Осмостврани Пут, пражњење ума, извођење ритуала, сазнавање природе Буде унутар себе, заслуге Бодисатве	Синергија као заједнички напор Бога и човека у правцу спасења душе.
РЕШЕЊЕ ГЛАВНОГ ПРОБЛЕМА ЧОВЕКА	Повратак у својству бодисатве како би се другима пружила помоћ да уђу у Нирвану, или у „Чисту Земљу“, одакле је могуће ући у Нирвану.	Достизање потпуног живота у вечном општењу са Богом.

Извор: http://azbyka.ru/shemy/buddizm_i_hristianstvo_tablica.shtml

Ако бисмо, пак, пошли од тога да се реалност у роману исказује само у непарним поглављима, онда лик Чапајева придобија обресе бодисатве, реинкарнације тог нестабилног споја пет саставних елемената која је у пређашњем животу постигла Нирвану, и сада води Петра на путу сазнавања природе Буде унутар себе. Са те стране би се радња из парних поглавља романа тумачила као опис снова Петра Празнине, декадентног песника Сребрног века и учесника Грађанског рата у Русији 1918-1924. гг.

Из наведене таблице произилази питање – зашто са хришћанством упоређујемо будизам махајана школе, а не већ помињану школу тантричког будизма, вађрајане, са којом смо већ установили везу између мотива Унутрашње Монгологије и руске културе? Поред тога што се у вађрајани, а самим тим и у тибетанском будизму, из махајане преузимају основне концепције будизма које смо изложили у табели, у процесу развоја вађрајане велику улогу је одиграла школа јогачаре која је повезала традицију махајане са хиндуизмом, а потом и увођење бројних небудистичких елемената, попут мантри, симбола и култних пракси [Ling 1998: 106]. Знатно упрошћавајући те системе, могли бисмо рећи да махајана представља “чисту” духовну теоријску основу будизма, карактеристичну за данашње просторе Кине и Јапана, док вађрајана надограђује то учење бројним практичним ритуалним радњама, што је својствено народима који насељавају област Тибета и Монголије. У Пељевиновом роману Тимур Тимурович каже за главног јунака да “лудује за Кином” [Peļjevin 2002: 45], док Чапајев носи са собом “некакав источњачки, највероватније кинески мач” [Peļjevin 2002: 88]. Све то указује на мешовит карактер информација и текстова под утицајем којих се у свести главног јунака прожимају различите културне традиције Истока и Запада.

Још један битан аспект односа хришћанства према Истоку је и наслеђе хришћанске филозофије Владимира Соловојова (1853 – 1900), које је имало велики утицај на стваралаштво песника симболиста А. Белог и А. Блока, као и на филозофију Берђајева, Флоренског, С.Н. и Е.Н. Трубецке, итд. У Пељевиновом роману директно се помиње Соловјовљев термин ‘панмонголизам’ који је имао централно место у познијим радовима филозофа:

„Сетио сам се једне од Соловјових песама и засмејао се.

– Шта вам је? – упита Чапајев.

– Ништа – рекох. – Схватио сам шта је то панмонголизам.

– И шта је то?

– То је учење – рекао сам – које је било веома популарно у Пољској за време Џингис-кана.“ [Peļjevin 2002: 93]

Наиме, В. Соловјов се пред крај живота почео удаљавати од рационалистичке филозофије позитивизма, и његова дела све више добијају карактер апокалиптичких пророчанстава. То се најконкретније испољило у делу „Повест о антихристу“, у којем проблем односа Истока и Запада добија облик борбе хришћанства са растућим силама зла. Управо је у овом делу Соловјов почео да користи термин ‘панмонголизам’ као метафору, односно симбол тог великог зла које угрожава основе хришћанске цивилизације. Саму хришћанску цивилизацију Соловјов сагледава у духу екуменистичког јединства, и иако је дели на хришћански Запад, односно римокатоличку веру, и хришћански православни Исток, он налази да је спасење у јединству.²⁵ Под панмонголизмом филозоф подразумева кретање народа крајњег, монголског Истока према Западу, које је првобитно изложио у облику песме под истим називом:

„Панмонголизм

Панмонголизм! Хоть слово дико, / Но мне ласкает слух оно, / Как бы предвещием великой / Судьбины божией полно.

²⁵ Соловјов је сматрао да се католичанство још од Блаженог Августина почело поистовећивати са Градом Божјим, односно са Царством земаљским, што је у западном свету отежало оваплоћење библијског пророчанства о апокалиптичком спознавању Града Будућег. Пошто се у православљу земаљска царства нису везивала за Град, у источном хришћанству није било осећања остварености Града, те је остала жеља за Градом Будућим, односно, остала је апокалиптичка свест. Управо је у томе Соловјов и видео месијанску улогу руске културе у хришћанској цивилизацији [Николай Бердяев. Проблема Востока и Запада в религиозном сознании Вл. Соловьева, електронски ресурс:<http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyayev/berdn063.html>].

Когда в растленной Византии / Остыл божественный алтарь / И отреклся
от Мессии / Иерей и князь, народ и царь,
Тогда он поднял от Востока / Народ безвестный и чужой, / И под орудьем
тяжким рока / Во прах склонился Рим второй.
Судьбою павшей Византии / Мы научиться не хотим, / И всё твердят
льстецы России: / Ты - третий Рим, ты - третий Рим.
Пусть так! Орудий божьей кары / Запас еще не истощен. / Готовит новые
удары / Рой пробудившихся племен.
От вод малайских до Алтая / Вожди с восточных островов / У стен
поникшего Китая / Собрали тьмы своих полков.
Как саранча, неисчислимы / И ненасытны, как она, / Нездешней силою
хранимы, / Идут на север племена.
О Русь! забудь былую славу: / Орел двухглавый сокрушен, / И желтым
детям на забаву / Даны клочки твоих знамен.
Смирится в трепете и страхе, / Кто мог завет любви забыть... / И Третий
Рим лежит во прахе, / А уж четвертому не быть.”
[Электронски ресурс: <http://scanpoetry.ru/poetry/10952>]

Монголска најезда имала је веома значајну улогу у историји развоја руске културе – може се рећи да од тог тренутка Русија престаје да се идентификује искључиво као европска држава. У средњовековној руској књижевности најезда Монгола доживљавала се у кључу провиденцијализма као велика Божја казна за почињене грехе. У сличном кључу и Соловјов пише своје стихове: „Панмонголизам! Премда реч дивља, / Но она слуху мом ласка, / Као наговештај велике, / Испуњености Судбине Божје“ [превод наш] – песник као да се радује новој најезди великог зла, јер сходно апокалиптичким пророчанствима о крају света, после њега следи спасење у виду другог Христовог доласка. У последњим строфама се чувена метафора „Трећи Рим“, којом се у богословској литератури означавала Москва, оставља да лежи у праху под најездом нових Монгола, а „четвртог неће бити“. Зато Соловјов сматра Русију „земљом између нечовечног Бога Истока и безбожног човека Запада“ чија је историјска мисија да врати Западу веру у Христа, и тако спаси Запад од „великог источног зла“.

Тумачење панмонголизма као учења “које је било веома популарно у Пољској за време Џингис-кана” у роману има улогу уобичајене игре знака са

означеним које је карактеристично за стваралаштво Пељевина. Панмонголизам се као учење ни временски ни просторно не може односити на Пољску времена Цингис-кана, будући да у периоду владавине овог војсковође монголска најезда није продрла до централне Европе. Пељевин обесмишљава Соловјовљев филозофски термин дајући му псеудоинтерпретацију без икакве логике. Овакав поступак би се могао тумачити као постмодернистичка игра са значењем, а у ширем контексту и деконструкција митологеме од суштинског значаја за избор “правилног” пута развоја Русије. Тај пут, пут зближавања са Западом, у историјској ретроспективи геополитичких догађаја фигурирао је као један од три могућа правца развоја Руске државе. Преостала два подразумевала су оријентацију на Исток са једне стране, односно изградњу неког свог, посебног Руског света, са друге. Ова подела била је праћена и формирањем одговарајућих друштвених организација истомишљеника који су у Русији XVIII и XIX века били познати као западњаци и словенофили.²⁶ Стављајући учење о панмонголизму у контекст окупљања Чапајевљеве дивизије уочи одласка на фронт, Пељевин као да изједначава формирање радничко-сељачке црвене армије са окупљањем азијских хорди уочи велике најезде на Запад.²⁷ Ако се у обзир узме расположење нове совјетске власти према хришћанству и идеологија која предност даје колективу над појединцем, оваква метафора може бити прихватљива.

Соловјов је будући пут Русије формулисао као питање избора: „О Русь! В предвиденъи високом / Каким ты хочешъ быть Востоком: Востоком Ксеркса иль Христа?“. Код Пељевина је тај пут представљен као судбина условљена бројним митовима који обликују свест руског човека. Путујући са Чапајевом на фронт главни јунак размишља о човеку као о возу:

„Он је исто тако осуђен да вечно вуче за собом из прошлости низ мрачних, тамних, незнано од кога наслеђених вагона. А бесмислену лупу овог случајног сплета нада, мишљења и страхова он назива својим

²⁶ Занимљиво је да се Достојевски, са којем је Соловјов делио многе ставове, дистанцирао и од једних и од других, и градио своју народњачку концепцију „почвеништва“, која се може сврстати у посебан пут развоја Руског света. Зашто је Соловјову, осведоченом “западњаку”, била привлачна идеја “почвеништва” остаје нејасно. Може се нагађати да је филозоф видео у идејама Достојевског сличности са сопственим размишљањима о историјској улози Русије у преображају Европе.

²⁷ Парадоксалност ове ситуације је, пре свега, у томе што филозофија Маркса и Енгелса у Русију доспева са Запада, и то што је главно упориште револуционарних снага бољшевика било у Москви и Петербургу, док су контрареволуционарне снаге белогардејаца наступале управо са Истока.

животом. И нема никаквог начина да избегне ту судбину.“ [Peļjevin 2002: 101]

Мотив воза као метафоре за људску свест често се јавља у Пељевиновим делима, и углавном описује чврсту зависност људске личности од културног наслеђа прошлости. То је својеврсна уметничка парафраза аналитичке психологије Карла Густава Јунга, где воз фигурира као колективно несвесно, а вагони као архетипи духовне културе. Путовање таквим возом се у Пељевиновом роману може поистоветити са процесом индивидуације личности из Јунгове психологије, то јест, са развојем индивидуалних начела и јединствених карактеристика одређене личности [Јунг 1996: 88-90]. Ипак, како је личност „осуђена да вечно вуче за собом из прошлости низ мрачних, тамних, незнано од кога наслеђених вагона“ њена индивидуалност и непоновљивост је ограничена управо тим „вагонима“, односно културним ареалом у оквиру којег се личност реализује. Тако је Соловјовљев избор између „Истока Ксеркса и Истока Христа“, баш као и избор између западњака и словенофила бесмислен, јер никаквог избора заправо нема. Пут Петра Празнине предодређен је универзалним архетиповима који сачињавају целовити нацрт његове личности. Ово учење директно је супротстављено идејама у којима се личност детерминише њеним искуством, знањем и утицајем околине, и по томе је много ближе источњачким концепцијама о природи људског бића, него западној емпиристичкој филозофији. Зато и не чуди податак да Јунгова психологија ужива велико поштовање у мистичким и окултистичким круговима.

И сам метод којим се користи Тимур Тимурович заснован је на модификованим принципима Јунгове психологије:

„А моја је метода мало другачија – рече – иако је суштина иста. Видите, по Јунгу би вас требало одвести некуд у Швајцарску, у планински санаторијум, тамо посадити у лежаљку, водити дуге разговоре и чекати ко зна колико да ти симболи почну да се подижу. Ми то не можемо. Ми вас уместо лежаљке посадимо ево овде – Тимур Тимурович показа на кревет – затим дамо боцу, а онда гледамо симболе који почињу да се појављују у ве-е-ликој количини. Даље – дешифровање и лечење – је наша ствар. Разумете?“ [Peļjevin 2002: 110]

Он то назива турбојунгизмом. Символи који из Петрове свести испловљавају на површину нису ништа друго до градивни елементи његове личности, у овом случају његове лажне личности, односно митови и легенде из совјетске и руске културе. Дешифровање тих симбола и лечење о којем говори Тимур Тимурович може се схватити као процес деконструкције митова, који је теоријски утемељио Дериде. Тај поступак постао је основа постмодернистичког поступка у књижевности.

На крају трећег поглавља Чапајев извршава симболички гест откачивања вагона са Ивановским ткачима који певају револуционарне песме. У складу са претходно изнетим ставовима, испада да Чапајев остварује немогуће – ослобађа се вагона који метафорички означавају садржину његове подсвести и граде саму његову личност. Петар са одушевљењем доживљава овај поступак командира дивизије:

„О, када би се заиста могло, исто онако лако како се Чапајев растао са тим људима, растати са тајанственом бандом лажних „ја“, која већ толико година разноси моју душу“ [Peļjevin 2002: 102]

Овде видимо да главни јунак поистовећује Јунгову индивидуацију са процесом изградње лажних „Ја“, при чему ти лажни идентитети не сакривају прави, јер прави идентитет по будистичком систему веровања и не постоји. Ова „тајанствена банда“ лажних идентитета разноси јунакову душу у процесу самореализације „Ја“ осећања, јер му сваки од тих идентитета намеће своје жеље настале под утицајем колективног несвесног, односно универзалних митова, снова и вредносних система. Чином откачињања вагона Чапајев прави први искорак у правцу буђења природе Буде код главног јунака. Овај чин би се могао тумачити и као рушење једног дела великог мита о Грађанском рату у Русији као револуционарној борби угњетених радника и сељака против својих господара у свести главног јунака.

Изнава утонувши у сан под утицајем Моцартове мелодије у f-молу на крају трећег поглавља, главни јунак се „враћа“ у московску психијатријску клинику, где га из сна буди Владимир Володин, један од тројице његових суседа у овој установи. Описан као човек кога карактерише „заstraшујућа количина животне

енергије и интересовање за најновије окултне тенденције у престоници“, са лицем које је „округло, пуначко, овичено брижљиво негованом брадом“ и глатко обријаном главом [Peljevin 2002: 106], невољно се помишља на његовог имењака Владимира Лењина. Та мисао није без основа, ако се у обзир узме целокупна структура руског микрокосмоса који Пељевин покушава да представи путем сва четири јунака из парних поглавља романа. Наиме, испоставиће се да је разлог Володиновог боравка у болници суицидални алкохолизам, док он сам представља својеврсно оличење руског бандитизма које се одликује сасвим другачијим схватањем морално-етичких кодекса и није уопште оптерећено филозофским питањима избора будућег пута Русије, већ прихвата своје постојање и судбину као емпиријску датост.

Володин се не устручава да до детаља објасни свим присутнима разлоге њиховог боравка у психијатријској установи, као и да укаже на околности под којима они пролазе лечење код Тимура Тимуровича. Упознајући остале пацијенте са њиховим дијагнозама, Володин помиње „раздвајање лажне личности“ као тему истраживања психијатра, означавајући Просто Марију као најједноставнији, а Петра као најсложенији случај. Дакле, шизофренија од које болује главни јунак није узроковала поделу његовог “Ја”, већ поделу његовог измишљеног “Ја”, које настаје као последица дисацијативне фуге:

„Презивате се – Празнина – одговори Володин. – Знате, душевна поремећеност везана је управо за то да ви одричете постојање своје личности, заменивши је потпуно новом, од почетка до краја измишљеном.“
[Peljevin 2002: 107]

То јест, особа која борави у московској психијатријској клиници 90-х година створила је идентитет Петра, декадентног песника Сребрног века који учествује у Грађанском рату у Русији на почетку XX века и чији се доживљају описују у непарним поглављима. Са своје стране ова се личност након почињеног убиства фон Ернена дели на ађутанта Петра и командира Чапајева, да би се након тога удвојавање личности само наставило и додатно усложнило. Истовремено, догађаји из парних поглавља описују се као снови и ноћне море истог тог ађутанта Петра у процесу његовог заједничког револуционарно-борбеног пута кроз руске степе. Али свест Петра из парних поглавља у психијатријској установи

и даље остаје свест декадентног песника и револуционара са почетка XX века, будући да он доживљава лудницу као затвор бољшевичке тајне полиције ЧК. Тако Петар у парним поглављима постаје Петар Празнина, будући да одриче постојање своје личности и мења је другом, „од почетка до краја измишљеном“. Његово истинско „Ја“ осећање се поништава у корист симулакра који постаје исто тако реалан, или боље рећи иреалан, као и његова оригинална личност. У процесу дијалога са Чапајевим, тј. са једним од својих лажних „Ја“ који је настао на основу ранијег интересовања оригиналне Петрове личности за источњачку религиозну филозофију и манифестовао се у облику митолошког симбола соцреалистичког наратива, огромни притисак на свест главног јунака почиње да врши апстрактно-емоционални начин мишљења, за који бисмо могли да кажемо да је својственији источњачким културама. Сва искушења кроз која пролази главни јунак уз помоћ Чапајева поклапају са са процесом ослобођења од свих жеља, од раније познатих Петру, који још више учвршћују његову представу о илузорности сопственог постојања.

Заправо, Пељевин овде и формално и садржински обрађује тему функционалне асиметрије хемисфера великог мозга. Говорећи о њој, Вадим Рудњев пише да је суштина у различитом функционисању леве и десне хемисфере мозга, где свака од страна управља одређеним функцијама људског организма [Руднев 1999: 343]. Управо се преко ове асиметрије и објашњава утицај бинарних опозиција на формирање људског мишљења и успоставу вредносних система током читаве историје развоја људске цивилизације. Експерименти из области неурологије у оквиру којих су се електрошоковима „искључивале“ лева или десна хемисфера великог мозга показали су да у случају смањене активности леве хемисфере мозга мисли и изражавање постају конкретнији, синтакса се поједностављује, и човек се у већој мери концентрише на предмет него на концепт. Насупрот томе, при смањеној активности десне хемисфере мозга мисао постаје наглашено апстрактна, човек постаје говорљивији, док се спољашњи свет подвргава апстрактним класификационим схемама [Руднев 1999: 343-344]. Композиција Пељевиновог романа излаже читаоце оваквим „електрошоковима“, пребацујући их из романтизованих, готово лирских непарних поглавља у строго рационалну линијску наративу у парним поглављима романа, и обратно. Истовремено се систем бинарних опозиција провлачи кроз све елементе приповедања, укључујући и традиционалну поделу на Исток и Запад.

Зато управо у четвртом поглављу Петар сазнаје не само своје презиме, него и целокупну историју своје болести, након што му Володин покаже његов медицински картон [Peļjevin 2002: 113-114]. Пратећи развој Петрове болести Тимур Тимурович, између осталог, примећује:

„Поред тога, почео је интензивно да чита филозофску литературу – дела Хјума, Берклија, Хајдегера – све који се на овај или онај начин баве филозофским аспектима празнине и непостојања.“ [Peļjevin 2002: 122]

Парадоксалност ове тврдње огледа се у томе што у делима поменутих филозофа налазимо управо различите облике осмишљавања постојања људске личности. И Хјум и Беркли се сврставају у британске емпиристичаре, следбенике филозофског учења Џона Лока. Лични идентитет се по њиховом мишљењу заснивао на скупу искустава и перцепција који су повезани односом узрока, последица и сличности [Dicker 2002: 15]. Основна идеја Хјумове филозофије је теорија по којој се ум састоји искључиво од менталних перцепција и менталних објеката које он дели на две категорије: импресије и идеје [Fogelin 1998: 161-170]. При том, идеје настају као нека врста копија оригиналних импресија. Беркли се надовезује на ову идеју својим схватањем постојања као нечега што треба да буде доживљено, перципирано (*esse est percipi*). Овакво схватање постаће основа доктрине субјективног идеализма, према којој се подразумева постојање само једног јединог субјекта – „Ја“, док све остало чини само импресију које спољашњи фактори остављају на наше „Ја“ [Соколов 1990: 81]. За Хајдегера је питање постојања најважније филозофског питање које је због губитка своје чисто „људске“ перцепције при његовом тумачењу остало без одговарајућег одговора [Шварц 1964: 106]. Критикујући у својој чувеној књизи „Бивствовање и време“ апстрактни метафизички карактер традиционалних начина описивања људске егзистенције, Хајдегер уводи појам „*dasein*“ који, у суштини, и јесте Хајдегерово схватање људске личности. По Хајдегеру, „*Dasein*“ се налази у свету међу стварима и Другима, и свесна је могућности и неизбежности сопствене смрти, те је нужно да она прихвати ту могућност и преузме одговорност за сопствену егзистенцију. Тај процес је услов за остварење аутентичности и самим тим спасење од окрутне и „вулгарне“ привремености јавног живота [Хајдеггер 1997: 210].

Поставља се питање, по ком основу Тимур Тимурович из Пељевиновог романа сматра да се поменути филозофи „баве филозофским аспектима празнине и непостојања“? Одговор на то питање могао би да се тражи у самој чињеници да је све поменуте мислиоце интересовало управо питање људског постојања и човековог односа према реалности са становишта појединачне људске свести. Доживљавајући свет као скуп личних, субјективних импресија, ови и други филозофи су поставили темеље за једну изразито индивидуалистичку концепцију човека која је утрла пут појави солипсизма. Ова доктрина уживала је велику популарност углавном на Западу, почев од античког доба у делима римског скептика Секста Емпирика, преко Блаженог Августина у Средњем веку, до филозофије Декарта, Берклија и др. у модерно доба. Сличне идеје у источњачкој филозофији могу се наћи у даосизму, зен-будизму, и појединим индијским моделима реалности. Повишено интересовање главног јунака у Пељевинином роману за размишљања поменутих филозофа сугерише да је у процесу развоја његове болести кључну улогу играо његов однос према реалности:

„О свом унутрашњем свету изјављује следеће. Он има „нарочиту концепцију доживљавања света“. Болесник „сочно и дуго“ размишља о свим објектима који га окружују. Описујући своју психичку активност, изјављује да се његова мисао „као да загриза, удубљује у суштину сваке појаве“. Захваљујући тој особини свог размишљања у стању је да „анализира свако постављено питање, сваку реч, свако слово, разлажући их на делове“, при чему у његовој глави постоји „свечани хор многих „Ја“ који води међусобни спор. Постао је изузетно неодлучан, што објашњава, прво искуством „старих Кинеза“, а друго, тиме да је „тешко снаћи се у вихору гама и боја унутрашње протовуречног живота“. С друге стране, по сопственим речима поседује „нарочити узлет слободне мисли“, који га „уздиже изнад осталог света“. У вези са тим жали се на усамљеност и неразумевање околине. По речима болесника, нико није у стању да с њим „резонантно“ размишља.“ [Peļjevin 2002: 123]

Петров опис свог унутрашњег света умногоме се поклапа са основним идејама зен-будизма, чији је основни циљ управо продор у истинску природу ума [Судзуки, Кацуки 1993: 27]. Петрово „дуго и сочно“ размишљање о свим појавама

које га окружују и удубљивање у њихову суштину означава „непосредни прелаз у стање пробуђене свести, мимо традиције и светих текстова“ [Јусупова 2007: 93]. Према једној од дефиниција, зен-будизам се управо и одређује као «прозрење у процесу спознавања своје сопствене природе» [Доманов 1998: 92]. Позивајући се на искуство „старих Кинеза“, Петар заправо указује на утицај који је на његово мишљење имала кинеска школа зен-а – чањ-будизам, који се ослањао на пет главних принципа: 1) Највиша Истина се не може изразити; 2) духовно самоусавршавање је немогуће; 3) на крају крајева се ништа не постиже; 4) у будистичком учењу нема ничег посебног; 5) чудесно Дао се налази свуда, чак и у „занатима водоноше и дрвосече“ [Пахомова 2004: 119-120]. Неразумевање околине услед „нарочитог узлета слободне мисли“ може да наведе на мисао о изразито испољеном егоизму код главног јунака романа, али се суштина те Петрове изјаве заправо крије у медитативној пракси зен-а, која удаљава следбенике овог мистичког учења од осталих људи. Како следбеници зен-будизма теже концентрисању на унутрашње процесе код човека, заобилазећи притом посредничку улогу ума, зен-будизам се карактерише заустављањем било какве мисаоне активности путем концентрације мисли на некакав објекат [Судзуки, Кацуки 1993: 29]. Тако у извештају Тимура Тимуровича налазимо и следеће редове:

„Сматра да је способан да види и осећа оно што је недоступно „свету“. На пример у наборима завесе или столњака, у шари тапета итд. примећује различите линије, шаре и облике који дају „лепоту животу“. То је по његовим речима, његова „златна срећа“, то јест оно зашта он свакодневно понавља „ропски подвиг постојања“.“ [Peljevin 2002: 123]

Управо проналажење „лепоте живота“ у обичним стварима и јесте постизање праве природе људског бића, насупрот размишљању о тим стварима, што се по зен-у сматра вештачким стањем, изазваним илузијама лажних „Ја“. У кинеској интерпретацији зен-а то природно стање слободног живота, односно „реалност каква она јесте“, добиће ознаку „Дао“ [Судзуки, Кацуки 1993: 87-88], централног појма кинеске филозофске школе даоизма. Та „непосредност“ достизања стања вишег духовног живота, независна од утицаја „светих текстова“, и иманентни доживљај света и човека у њему повезује на први поглед тако

удаљене системе као што је зен-будизам и филозофија Хјума, Берклија и Хајдегера, где се импресије као начин спознавања света и човека могу тумачити у духу зен-а. Насупрот томе стоји логичко-рационална представа о објективном свету, на који се пројектују мисаоне перцепције ума и у зависности од поклапања тих перцепција са објективном реалношћу човек може бити ближе или даље Истини. Кључну улогу у оваквом поимању света игра фигура Аристотела, чији се класификациони системи сматрају претечом сваке науке. У покушају да “спаси” своје пацијенте од сопствених менталних пројекција, Тимур Тимурович уводи програм тзв. “естетске терапије” као саставног дела процеса лечења, која се састоји у следећем:

„На средини стола стајала је велика гипсана Аристотелова биста а наспрам ње смо на четири столице пресвучене смеђим скајем, са таблама на коленима, седели ми. Естетска терапија састојала се у цртању те бисте, оловкама које су биле привезане за табле и обложене меком црном гумом.“ [Peljevin 2002: 111]

Цртање бисте Аристотела треба да одигра ту кључну улогу у поновној успостави везе са реалним светом и објективном реалношћу – овде је Аристотел битан као утемељивач формалне логике и појмовног апарата који до дана данашњег обликује стил научног размишљања [Прохоров 1970: 195-196]. Аристотел у Пељевиновом роману заправо симболише почетну тачку системског размишљања, које је управо услед своје систематизованости ограничено, и зато дијаметрално супротно у односу на безграничну Празнину. Може се рећи да управо са појавом Аристотела европска филозофска традиција добија одлике научног приступа који је удаљава од религиозних система, док је на Истоку религиозно и филозофско промишљање остало дубоко испреплетано. Та супротстављеност огледа се и у томе што Аристотел такође почиње да говори о првобитном узроку свега што се догађа, о супстанци:

„Баш зато ми и цртамо Аристотела. Зато што пре њега није било никакве супстанце – рече Володин” [Peljevin 2002: 128]

Појам супстанце постаје основна категорија за означавање објективне реалности, тј. нека врста непроменљиве основе свих ствари која постоји у самој себи и захваљујући самој себи. Потоње филозофске школе и системи само ће уводити раличите облике схватања супстанце, било да је реч о монизму, дуализму, плурализму, материјализму, или нечем другом [НФЭ 2010: 651-659]. Супстанца је као категорија у великој мери предодредила начин на који се у западној филозофској традицији размишљало о свету, на исти начин на који је апстрактно-метафизички појам Празнине предодредио уобичајени доживљај „реалности“ на Истоку. Ипак, како Володин из Пељевиновог романа сугерише, до Аристотела та категорија није имала фундаментални значај, првенствено због тога што је античка мисао тог доба била обележена Платоновом поделом на реални свет и свет идеја:

„Био је главни небески аутомобил – рече Володин – у поређењу са којим је “мерцедес 600” тешко говно. Тај небески аутомобил је био апсолутно савршен. И сви појмови и слике које су се односиле на аутомобил садржали су се у њему једном. А такозвани реални аутомобили који су се возили путевима Старе Грчке сматрани су просто његовим несавршеним сенкама. Као пројекцијама. Схваташ?“ [Peļjevin 2002: 128-129]

Ово гротескно излагање Платонове филозофије послужило је многим критичарима Пељевиновог стваралаштва да окарактеришу овакав приступ као адаптацију сложених филозофских идеја савременом омладинском дискурсу, тј. упрошћавању. Иако овај уметнички поступак писца заиста чини константну карактеристику његових дела, сматрамо да његова намера није да младалачким сленгом подучава људе филозофији, већ је пре у питању језичка слика данашњег света. Како се писац у једном од својих ретких интервјуа изразио, „у говору савремених бандита (оригинално на руском „братков“) осећа се реална снага“, што чини њихове речи много убедљивијим знацима од старих текстова, будући да иза тих речи стоји осетљива моћ и утицај на живот и функционисање друштва. Термином „братки“ Пељевин је ту означио савремену руску „елиту“ која се формирала у условима првобитног акумулирања капитала у транзиционом периоду на начин који би се у најмању руку могао назвати контроверзним. Тако је

ниво образовања такве „елите“ и начин њиховог изражавања и постао модел који обликује свест савременог руског човека и његову перцепцију света и културног наслеђа. Зато и изражавање комплексних идеја таквим језиком данас звучи много убедљивије него апстрактни језик великих мислилаца.

У овој интелектуалној расправи учешће узимају сва четворица болесника. На основу њиховог односа према естетској терапији цртања Аристотелове бисте могу се сагледати карактеристике њиховог погледа на свет, уп.:

1) Просто Марија: „– Не – рекао је шкиљећи у Аристотелову бисту – ако хоћеш да једном изађеш одавде, треба да читаш новине и да при том нешто осећаш. А не да сумњаш у реалност света. То смо за време совјетске власти живели у илузијама. А сада је свет постао реалан и доступан спознаји. Капираш?“ [Peljevin 2002: 127]

2) Володин: „– Не лупај, Марија – рече Володин. – Овде нема случајности. Ти си управо назвао ствари својим именима. Зашто ми седимо у лудари? Хоће да нас врате у реалност. И тог Аристотела ми цртамо зато што је он смислио стварност са „мерцедесом 600“, у коју ти, Марија, хоћеш да се уклопиш.“ [Peljevin 2002: 128]

3) Сердјук: „А шта ја – рече Сердјук. – А ја му кажем – можда стварно сумњам. Јесу говорили источњачки мудраци да је свет – илузија.“ [Peljevin 2002: 126]

У првом и трећем примеру видимо поларизоване ставове Просто Марије и Сердјука, где се вера у објективну реалност доживљава као категорички императив, или се у случају Сердјука свака реалност одбацује као илузија. Занимљиво је да Просто Марија свој став аргументује читањем новина као једним од начина да се одржи контакт са реалношћу, што имплицира важну улогу медија у обликовању савремене представе о томе шта је стварно. Просто Марија такође указује и на илузорни карактер живота под совјетском влашћу, и супротставља га савременом реалном свету. Искључивост овог лика у његовој визији света иде до крајњих граница:

„– А ја би онима – неочекивано се умеша Марија – који сумњају у реалност света, судио. Њима није место у лудници, него у затвору. Или на још горем месту.“ [Peljevin 2002: 126]

Апсурдност ове изјаве огледа се, између осталог, и у томе што фанатична убеђеност Просто Марије у исправност његових ставова наликује ставовима презрене совјетске власти. У том погледу би се могло рећи да у лику Просто Марије видимо Пељевинову критику савремене западне мисли, којој се у првом реду замера одсуство сваке сумње у исправност својих поступака и изузетно ригидан однос према преиспитивању апсолутних Истина, заснованих на тежњи да се људска мисао систематизује. Истовремено се појављује тенденција обликовања људске свести према оним културним моделима које производе мас-медији, а који у епоху постмодернизма играју централну улогу у процесу стварања митова и измене значења културног наслеђа из прошлости. Просто Марија тако постаје лик који обједињује све елементе западњаштва из колективног несвесног савремене Русије, и његов дискурс са осталим пацијентима одражава борбу идеја која је била својствена Русији 90-х година XX века.

Володин, пак, попут некаквог скептика, ставља под знак питања и западне и источне представе о свету и човеку. За њега је Просто Маријино виђење реалности једнако илузорно као и совјетски систем који тај лик критикује. Володин одбија да прихвати чак и Аристотелово учење без неког критичког осврта, сматрајући га једнако аргументованим као и Платонову концепцију о миметици. Исти однос има и према Сердјуковим ставовима преузетим из источњачке филозофске мисли. Володин целим својим бићем представља отелотворење епохе постмодернизма – он је потпуно усредсређен на себе и своје интересе, има индиферентан однос према културном наслеђу прошлости, и не замара се размишљањима о “вечним питањима” човечанства, о друштву и његовом месту и улози у њему. Једном речју, то је човек садашњег тренутка, и нису му интересантне никакве мисли осим оних која се конкретно тичу његових интереса и жеља. Ултимативни циљ његове личности је задовољење својих жеља. У том погледу Володин је одличан пример солипсизма:

„Заменили сте појмове. Трагедија се не дешава уметнику или машиновођи, већ у глави уметника или машиновође.“ [Peljevin 2002: 116]

Целокупна перцепција света је за њега лична импресија, што га удаљава од идеја Просто Марије. Али његово одбацивање реалности света не подразумева и одбацивање реалности сопственог постојања. О самом себи Володин и не размишља, већ прихвата своје „Ја“ као емпиријску датост. Његово мишљење, његове импресије и жеље су доказ његовог постојања. У том погледу се Володин, са друге стране, удаљава од Сердјука, за којег је у првом реду илузорна сама чињеница сопственог постојања, а затим и реалности која га окружује. Володин је спреман да манипулише значењем знака, спреман је да прихвати бесконачну могућност преосмишљавања знака, али није спреман да прихвати знак без значења.

Тако је Петрова свест растргнута је између Истока и Запада, религије и науке, логике и апсурда, постмодернизма и класичне филозофије, идеологије и анти-идеологије. Пацијенти са којима пролази кроз заједничку терапију само појачавају ефекат његове болести, бескрајно умножавајући варијанте његових „Ја“. Најједноставније би било рећи да се главни јунак нигде и не налази. Његове позиције нема, а нема ни самог Петра, већ самог бескрајне множине дихотомијских подела које сачињавају Петрову свест. Зато Петар и постаје Празнина, живо оваплоћење апстрактног будистичког појма који није подложен никаквим објашњењима, описивањима и одређењима:

„Било је још неколико латинских речи. Склонивши папире у страну, окренуо сам лист картона и на њему прочитао:

ПРЕДМЕТ: ПЕТАР ПРАЗНИНА“ [Peljevin 2002: 122]

Лик Петра Празнине не симболише само судбину уметника, песника на преласку из XX у XXI век. То није ни само опис руског човека са њему својственим проблемима који су настали као последица геополитичких промена у периоду после распада Совјетског савеза. Пељевину полази за руком да у лику Петра Празнине опише психолошки профил човека савременог доба. Петрова дијагноза и јесте дијагноза човечанства – шизофренија је најбољи могући опис стања у условима постсавременог информационог друштва. Људска свест изложена је интензивном деловању информација и дезинформација најразличитијег карактера, док сам човек у тежњи да се прилагоди новим

друштвеним околностима непрекидно производи нове “маске” које временом почињу да замагљују његову праву личност до те мере да се на крају она у постпуности изгуби:

“С годинама сам схватио да речи “доћи к себи” заправо значе “доћи другима”, зато што ти управо ти други од рођења објашњавају какве напоре треба да уложиш у себе да би био онакав какав они желе да будеш.“
[Peljevin 2002: 131]

Петар овде објашњава шта се дешава када те “маске”, или да се изразимо савременијим термином “профили”, долазе у конфликт са нашим жељама. Друштвена представа о нама постаје важнија од личности, што нас поново враћа на вечиту тему односа субјекта и колектива. Пељевиново интересовање за митове произилази управо из њихове функције да служе као везивно ткиво сваког колектива. И Аристотелова фигура је, исто као и Чапајевљева, одавно постала митологизирано наслеђе човечанства. Разликују се само вредности које колектив намеће појединцу помоћу тих митолошких фигура. Тако у симболичној сцени на крају четвртог поглавља у општем замешатељству услед туче која је избила између пацијената Аристотелова биста погађа Петра у главу – директнији метод уверавања Петра у реалност објективног света не може се замислити.

Пробудивши се у петом поглављу у болесничкој постељи на источном фронту Грађанског рата Петар се кроз маглу присећа Аристотелове бисте:

„Занимљиво је да сам за то у свом полусну имао најубедљивији доказ – када се биста распала од ударца, испоставило се да је била шупља.“
[Peljevin 2002: 132]

Шупљина бисте уверава Петра у мишљењу да је све што му се десило у четвртог поглављу било само сан. Шупљина бисте је и метафорички осврт на Аристотелову филозофију у контексту преиспитивања односа према реалности.

Константа смена вере и сумње, реалности и фикције, космоса и хаоса у овом Пељевиновом роману реализује се и путем успоставе интертекстуалних веза са књижевним делима која одражавају сталну борбу између идеализма и реализма:

„Прво што сам видео била је Ана која је седела недалеко од мог кревета. Није приметила да сам се пробудио, зато што је вероватно утонула у читање – у њеним рукама била је отворена Хамсунова књига.“ [Peļjevin 2002: 132]

Стваралаштво контроверзног норвешког писца Кнута Хамсуна по многим параметрима представљало је велику прекретницу у историји књижевности краја XIX и почетка XX века. Једна од можда најважнијих новина коју Хамсон уводи је опис самосвести главног јунака који у његовим делима увек има предност у односу на остале елементе приповедања [Brynhildsvoll 2005: 54-60.]. Ова, као и низ других карактеристика, навела је многе књижевне критичаре да Хамсуна назову првим модерним у европској књижевности, док је сам писац био оштар критичар реализма као књижевног правца. Према у Пељевинином роману остаје нејасно коју Хамсонову књигу чита Ана, претпоставићемо да је реч о роману „Глад“, иако је до времена када се приближно одиграва радња из непарних поглавља Пељевининог дела Хамсун објавио највећи део својих радова, и они су већ били преведени на руски језик. Ову претпоставку темељимо на томе што је радња овог Хамсуновог романа на један или други начин повезана са радњом „Чапајева и Празнине“. У „Гладу“ Хамсун описује психичко стање сиромашног младог човека у условима губитка јасних представа о простору и времену, изазваних непрекидним осећањем глади, и његових, с тачке гледишта логичког размишљања, апсурдних поступака и животних ставова [Куприянова 1991: 3-18]. Притом, неименовани јунак Хамсуновог романа сву тескобу свог постојања превладава помоћу своје богате маште [Сергеев 1992: 16]. Мотив глади се у Хамсоновом делу шири и разгранавља, превазилазећи просто физичко осећање и претварајући се у духовну глад, потребу за преосмишљавањем сопственог постојања.

Још један аргумент који бисмо навели као поткрепљење наше тврдње да Ана чита управо овај Хамсунов роман је и сама улога ове јунакиње у Пељевинином роману. Наиме, једна од мисли које непрекидно прате јунака романа „Глад“ је и еротска фантазија о прелепој Илајали која живи у замку – услед свог психичког стања он поистовећује са њом све жене са којима се сусреће. Илајала заправо представља манифестацију јунаковог ероса, средишњу тачку

свих његових жеља и нагона према супротном полу. Исту улогу у „Чапајеву и Празнини“ добија Анка, која за Петра Празнину представља отелотворење идеала Вечне Женствености, на коју се усредсређују жеље јунака. Врхунац својих осећања Петар доживљава управо у овом, петом поглављу романа.

Пето поглавље као средишња тачка приповедања у роману има централни значај како за свест главног јунака, тако и за просторно-временске карактеристике радње. Петар се, након рањавања у бици код Врбове станице, где се истакао у борби и задобио велико поштовање командира Чапајева, буди у градићу под називом Алтај-Видњанск:

„Зове се Алтај-Видњанск. Около су планине. Чак не схватам ни како се на таквим местима појављују градови. Цело друштво чини неколико официра, пар некаквих чудних личности из Петрограда, и локална интелигенција.” [Peljevin 2002: 137]

Иза симболичног назива овог градића крије се један од многобројних случајева игре речи карактеристичних за Пељевинов стил писања – како пише Андреј Шчербин, овим називом писац прави очигледну алузију на будистички појам Алаја-вицнајана [Шчербин 2008: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-vnutr/1.html>]. Овај појам из зен-будистичке школе јогачара користи се означавање не само универзалне праоснове ума и свести, већ и целокупне реалности, у складу са субјективно-идеалистичком доктрином те школе [Радхакришнан 1994: 83-91]. Притом је битно нагласити да се алаја-вицнајана није тумачила као некакав непроменљиви апсолут, већ је описивана као нешто налик на ток свести који се непрестано мења [ibidem]. Заправо, према овом учењу на свест се гледа као на својеврсно складиште од чијег садржаја и зависи поимање реалности. Управо се у овој школи зен-будизма и најочигледније виде сличности са већ поменутиим филозофским системима британских емпирика, што упућује на закључак да је опозиција система вредности Истока и Запада у оној мери реална и илузорна, колико је то и било који други систем бинарних опозиција.

На почетку овог поглавља налазимо и две мисли од кључног значаја за разумевање мисаоног тока главног јунака, које је он унео у своју бележницу:

„Хришћанство и др. религ. може се посматрати као скуп објеката различите удаљености, који луче одређ. енерг. Како заслепљујуће светли фигура распетог Бога! И како је глупо називати хр. примитивним системом! Ако боље размислимо, Русију у револуцију није гурнуо Распућин, већ његово убиство.“ [Peļjevin 2002: 136]

„У животу све „успехе“ треба поредити с оним временским интервалом у коме се они постижу; ако је тај интервал изузетно дуг, онда већина успеха бива обесмишљена у већој или мањој мери; било који успех (у сваком случају, практичан) постаје раван нули, ако се он упореди са дужином живота, зато што после смрти ништа нема значаја.“ [Peļjevin 2002: 136]

Анализирајући на примеру хришћанства организационе принципе свих религија, Петар Празнина истиче њихов фундаментални значај у процесу онтолошког развоја човека. Скуп објеката који луче одређену енергију, о којима пише Петар, могу се тумачити као симболи вере чијим је усвајањем човек налазио утеху, спокојство и смирење. Ова осећања нису имала никакве везе са реалношћу као таквом, већ су се тичала дубоко личног, субјективног осећања, које је омогућавало избављење од страдања. У том смислу Петар и тумачи невоље са којима се Русија суочила на почетку XX века, сматрајући да племићи при двору, организујући убиство мистериозног свештеника Распућина, сnose највећу одговорност за догађаје који су уследили, јер је управо њихова завера поколебала веру међу становништвом, а не сам Распућин и његова дела.

И Петрово размишљање о животу и успеху води га ка закључку о релативности сваког „успеха“ за достизање којег је потребно уложити значај део свог живота, будући да изостаје могућност коришћења плодовима тих успеха. Ове мисли говоре о грчевитој борби у свести главног јунака, где се размишљања о религији, животу, смрти, животном учинку и времену стално преплићу и суочавају са вечитим питањима „зашто нам се дешава све што проживљавамо“ и „који је смисао нашег постојања“?

У потрази за овим одговорима једини стабилни ослонац јунакове свести постаје љубав према жени:

„Једино што остаје у мени кад је видим – то је разорна празнина, коју може да попуни само њено присуство, њен глас, њено лице. И шта ја могу да јој понудим уместо вожње с Котовским на кочији? Самог себе? Другим речима – то што се ја надам да у близини са њом нађем одговор на некакво нејасно и мрачно питање, које мучи моју душу? Апсурд. Боље да се сам провозам са Котовским.“ [Peljevin 2002: 152]

Упркос сумње које у свим аспектима живота разједа јунакову душу, његове емоције и жеље у погледу односа према Анки га приморавају на дејства која нарушавају апсолутни амбивалентни карактер Петрових представа о личности и о реалности објективног света. Међутим, сама Анка остаје за јунака недостижни циљ – њој су привлачније кочије са касачким коњима Петровог ривала у љубави Котовског, што код главног јунака само интензивира емоционални живот, рађа љубомору и стимулише његове жеље. Петар покушава да схвати заслепљеност Анке материјалним предметима, и игнорисање његових унутрашњих духовних квалитета, што га напослетку доводи до следеће мисли:

„Већ много година мој главни проблем је – како да се сам ослободим свих ових мисли и осећања, и да оставим на тај начин свој такозвани унутрашњи свет на некаквом ђубришту. Али чак и ако на тренутак дозволим да он за мене представља неку вредност, бар естетску, то ништа не мења – све оно лепо што може да постоји у човеку, недоступно је другоме, зато што је оно заправо недоступно чак и ономе у коме постоји. Зар је могуће, запиљивши се на њега унутрашњим погледом, рећи – ево га, било је, јесте и биће? Зар је могуће некако га поседовати, зар се може рећи да то уопште некоме припада?“ [Peljevin 2002: 152]

Опозиција материјално – духовно овде поприма сасвим нову димензију, реализујући се на плану перцепције љубави. Петар као да долази до схватања да никакве љубави и нема, јер унутрашњи свет никада не може постати доступан другом, па самим тим не може постојати ни дубоко продуховљено осећање сједињавања два унутрашња света. У погледу мушко-женских односа материјални свет у потпуности тријумфује над духовним, приморавајући Петра да наклоност Анке обезбеђује куповином касачких коња од Котовског. Притом Петар

размишља „о томе да је љубав прелепе жене заправо увек благонаклоност“ [Peljevin 2002: 156], и закључује да је немогуће бити достојан такве љубави. У покушају да објасни Анки своја осећања према њој, главни јунак је доводи до тога да га она полије шампањцем, док јој он узвраћа истом мером:

„Чини ми се да је та метода била позната још Љермонтову – он има стих у којем је очигледно описано лично искуство сличне врсте: „Тако прашином покривена столетна боца чува млаз кипућег вина.“ [Peljevin 2002: 145]

Цитирани стихови заправо се односе на песму коју је Љермонтов посветио портрету Н. И. Бухарова, коњаника који је представљао неку врсту чувара традиције хусарског пука у којем је песник служио, односно својеврсни пример на који је требало да се угледају сви војници. Иако се изворни смисао стихова односи на скривену снагу која се крије у старом хусару: „Смотрите, как летит, отвагою пылая..... / Порой обманчива бывает седина! / Так мхом покрытая, бутылка вековая / Хранит струю кипучего вина [Електронски ресурс: www.mlermontov.ru/book/597], Пељевин мења значење стихова стављајући последња два редка песме у контекст изјаве љубави. Поигравање и извртање значења наставља се и у облику расправе која тим поводом настаје са белогардејским официрима који су се чудним сплетом околности нашли за суседним столом кафане у којој седе Петар и Анка:

„Укратко говорећи, ако налазите да је цео овај свет илузија, узгред, обратите пажњу на дубоку сродност речи „свет“ и „илузија“ (на руском: „мир“ : „мираж“ – Н.Б.) – онда нема ни најмање повода да се жена издвоји у некакву посебну категорију.“ [Peljevin 2002: 146]

По истој аналогiji по којој Петар поистовећује свет са илузијом само на основу сличности назива (рус.: мир – мираж) он покушава и да на прилично увредљив начин докаже превртљиву и илузорну суштину жене у перцепцији мушкарца – Петар се позива на слично звучање руске речи ‘сука’ са средњовековном демонолошком представом о ‘сукубу’, женском демону похоте и разврата [Махов 2006: 208-213]. Суштина оваквог поигравања писца са знаком и

означеним не односи се само на шизофрене асоцијације, већ се дотиче теорије о језичкој слици света Вилхелма Хумболта и његових следбеника, као и хипотезу лингвистичке релативности Сепира и Ворфа. Оно што је Пељевину нарочито привлачно у вези са овим постулатима је претпоставка о променљивости језичке слике света. То је навело писца на размишљања о томе шта утиче на промену те слике, и да изградњом бројних метафоричних, метонимијских, алегоријских и др. веза, врло често чак и апсурдних, стално спроводи језичке експерименте који имају за циљ да докажу релативност било каквих чврсто утемељених представа о логици која управља функционисањем знаковних система. Овај експеримент остварује се у постмодернистичком духу деконструкције идеја, и део је ширег подухвата сагледавања људске психе у савременим животним условима. Сличне језичке игре својствене су готово свим представницима руског књижевног постмодернизма, те се са великом дозом сигурности може рећи да ови аутори шизофренију и друге облике измењених стања свести доживљавају као најчистији и најискренији облик приповедања.

Да је дискурс један од важнијих момената у овом роману показују нам и промене које се збивају са ликовима – након наглашено романтизоване, помало тајновите и готово аристократске фигуре Чапајева из трећег поглавља, у дијалозима између њега и главног јунака у петом поглављу суочавамо се са сасвим другачијим стилем Чапајевљевог говора. Командир дивизије сада говори знатно простијим, народним језиком, његов је говор испуњен народним мудростима и прилично примитивним пошалицама, док тематика разговора остаје посвећена узвишеним филозофским темама [Peļjevin 2002: 156-158]. Оваква трансформација би се, са једне стране, могла објаснити променом средине, тј. одласком из европеизираног и цивилизованог Петербурга на провинцијални Исток, док се, са друге стране, оваквим стилем говора директно означава кључна идеја филма браће Фурманов из 1934. године: Чапајев као необразовани човек из народа интуитивно, на основу обичне народне мудрости и довитљивости, повлачи потезе који су у интересу партије большевика, и то без било какве обуке или инструкција.²⁸ Нови стил Чапајевљевог говора такође се може довести у везу са коанима, појавом карактеристичном за зен-будизам:

²⁸ За анализу филма у контексту односа народа и интелектуалаца преко ликова Чапајева и Фурманова, види: Hutchings S. "Чараев" // *The Russian Cinema reader, Volume One: 1908 to the Stalin era*. Ed. by Rimgalia Salys. Boston: Academic studies Press. 2013, стр. 240-243.

„- У мојој свести. – А где ти је свест? – Ево овде – рекох куцнувши се по глави. – А где је твоја глава? – На раменима. – А где су рамена? – У соби. – А где је соба? – У кући. – А кућа? – У Русији. – А где је Русија? – У невољи, Василије Ивановичу. – Мани се тога – викну он строго. – Шалићеш се кад ти командир нареди. Говори. – Како где. На Земљи. Куцнули смо и попили. – А где је Земља? – У васиони. – А васиона? Тренутак сам размишљао. – Сама у себи. – А где је та „сама у себи“? – У мојој свести. – Значи, Пећка, испада да је твоја свест – у твојој свести?“ (Peljevin 2002: 161-162)

Након што духовни учитељ, у овом случају Чапајев, зада коан свом ученику, ученик покушава да путем логике реши логички неразрешив проблем, што неизоставно води ка противуречности. Управо та противуречност игра кључну улогу у спознаји „праве природе“, односно природе Буде у себи. Успешно решење коана, које представља својеврсно спајање ученика са коаном, доводи до „саторија“, односно просветљења. Само осећање „сатори“, по теорији зен-будизма, значајно је зато што утиче на промену психе практиканта зен-а, али оно не представља потпуно и коначно просветљење, већ само један корак на том путу, али значајан у том погледу што се психа практиканта привикава на такав начин сагледавања света и себе у њему [Судзуки 2004: 12–240]. У Пељевиновом роману коани добијају своју русифицирану варијанту – дијалог учитеља Чапајева са Петром Празнином одвија се уз конзумацију алкохола и лука, док је стил говора наглашено упрошћен, уз коришћење ненормативне лексике. Али без обзира на измењен дискурс и естетику, функција процеса остаје иста. Успешна реализација коана огледа се и у томе што ученик мора да потврди доживљај „саторија“ осећајем крајње еуфорије, и да се надовеже на учитељеву мисао пригодном завршном речју, која се обично даје у облику цитата из духовне литературе [Судзуки 2004: 128]:

„- Пећка! – позва иза врата Чапајевљев глас. – Где си? – Нигде! – промрмљах у одговор. – Е! – неочекивано се продера Чапајев. – Браво! Сутра ћу пред стројем да те похвалим. Па ти све разумеш! И што си се онда цело вече правио блесав?“ [Peljevin 2002: 166]

Хумор ове ситуације огледа се у томе што Петар даје правилан одговор на Чапајевљево питање не услед просветљења и осећаја еуфорије, већ због резигнираности услед неузвраћене љубави Анке. Иако у процесу задавања коана Чапајев успева да код Петра инспирише размишљања у правцу зен-будистичке перцепције света и човека, главним јунаком још увек управљају жеље, првенствено усмерене на женски лик, те коани из петог поглавља представљају само једну од фаза у процесу духовног буђења Петра. То се види и из повезивања западноевропског филозофског наслеђа у свести главног јунака са новим „истинама“ које му предочава Чапајев:

„– Па – рекох – може се рећи да сам ја – психичка личност. Збир навика, искуства... И знања, укуса.“ ... „Читај овај разговор је прилично примитиван. Почели смо од тога ко сам ја по својој природи. Ако хоћете, мислим да сам... Рецимо, монада. У Лајбницовом смислу.“ [Peljevin 2002: 161]

Лајбницови филозофски принципи надовезују се на Аристотелово учење не само у Пељевиновом роману, већ и по томе што је сам Лајбниц давао предност Аристотеловим закључцима над радовима појединих представника њему савремене филозофије [Лейбниц 1982: 85-86]. Са Лајбницовом филозофијом Петра повезује и заједнички интерес за кинеску филозофију, посебно за конфучијанство, одакле је овај немачки филозоф, по мишљењу историчара Хјуза, позајмио идеје о „простој супстанци“ и „предсказаној хармонији“ [Mungello 1971: 3–22]. Изједначавајући себе са монадом, Петар се ослања управо на онај аспект Лајбницове филозофије који полази од тога да самосвест, као самостална снага, покреће све материјалне ствари и ствара услове за спознају света [Лейбниц 1982: 413-429]. Петрова дефиниција сопствене личности као „збира навика, искуства... знања и укуса“ уклапа се у Лајбницову концепцију монада које се карактеришу тежњом, перцепцијом и меморијом, а које филозоф назива душама. Душа је у Лајбницовом систему представљала „живо огледало Вационе“ [Блинников 1997: 432], и ово је мишљење нашло свој одраз и у „Чапајеву и Празнини“ у виду дијалога о лепоти, коју воде Чапајев и Петар гледајући у звездано небо:

„– Како – рекох. – Како шта? Лепота – то је најсавршенија објективизација воље на највишем ступњу њене сазнајности.“

На шта Чапајев одговара, бацајући пикавац у воду у којој се одражава васиона:

„Оно што ме је увек поражавало – рекао је – то је звездано небо под ногама и Имануел Кант у нама.

– Ја Василије Ивановичу заиста не разумем како су човеку који не разликује Канта од Шопенхауера поверили командовање дивизијом.“
[Peljevin 2002: 164]

У наведеном цитату Пељевинова интелектуална игра претвара се у апсурдни спор Чапајева и Петра – пошавши од Лајбницевог „васионе у души“ Петар почиње да се позива на Шопенхауерово дело „Свет као воља и представа“, што Чапајев на први поглед погрешно интерпретира као позивање на филозофију Имануела Канта. Шопенхауерово метафизичко тумачење воље као суштине постојања подразумевало је, међутим, и критику Лајбницевог монадологије на коју се главни јунак недуго пре ове сцене позвао. Кантово трансцедентално поимање реалности је, пак, у великој мери инспирисало Шопенхауерова размишљања, и може се рећи да су се ова двојица филозофа слагала у свом критичком односу према Лајбницевом поимању свести.

У ширем контексту кроз све дијалоге Чапајева и Петра у петом поглављу провлачи се тема односа интелектуалаца и простог народа у руском друштву. На психологију руског интелектуалца посебно ће се осврнути лик Петровог супарника у љубави Котовског, који ће о њему изрећи следеће:

„– Интелектуалац – рече он мрачног израза лица – нарочито руски, који је у стању да живи само ако га издржавају, има једну гнусну полудечју особину. Никада се не плаши да напада оно што му се подсвесно чини праведним и законитим. Као дете које се не боји нарочито да учини зло својим родитељима, зато што зна – неће даље од ћошка. Туђих људи он се боји више. Исто је и са том мрском класом.“ [Peljevin 2002: 168]

А под утиском читања Достојевског додаје:

„– Добро је по својој природи свепраштајуће. Помислите, све ове данашње крвнике су раније прогањали у сибирска села, где су по читаве

дане ловили зечева. Не, интелектуалац се не боји да згази светињу. Интелектуалац се боји само једног – да се дотакне теме зла и његових корена, зато што исправно сматра да за то могу одмах да га из...у телефонском бандером.“ [Peļjevin 2002: 168]

Овакав речник Котовског као да понавља у совјетско доба широко распрострањену мисао о интелектуалцима као паразитима, што одражава Стаљинов лични однос према тој друштвеној класи. Избегавање интелектуалаца да се супротставе изворима зла, какви год они били, доживљава се у Пељевиновом роману као израз крајњег кукавичлука услед неспремности да се суоче са последицама таквог поступања. Али оно што се преко лика Котовског понајвише пребацује руском интелектуалцу то је компензација одсуства храбрости нападима на оно што је њему, у суштини, прихватљиво и разумљиво. Оваква дијагноза руског интелектуалца нарочито је долазила до изражаја у преломним епохама, када се управо од њих очекивало да одиграју кључну улогу у друштвеним процесима и усмере развој Русије на конструктивни правац кретања. Међутим, треба истаћи да је овакав начин размишљања у великој мери условљен релативно касним укидањем феудализма у Русији, што је довело до непробојног зида неразумевања између интелектуалаца и обичног народа, будући да се руска интелектуална елита овог периода формирала углавном из редова привилегованих друштвених слојева. Такви односи су и резултирали извесним непријатељским расположењем простог народа према интелектуалцима у XX веку, што су руководиоци партије болшевика знали да искористе током Грађанског рата у Русији. Суштина мита о Чапајеву се и састоји у томе што је он, по књизи Фурманова и филму браће Васиљевих, постао успешан и поштован командир и руководиоца не помоћу образовања, начитаности и знања, већ захваљујући својој урођеној лукавости, вештини и народној мудрости. Зато је Чапајев и постао један од ретких соцреалистичких митова који је наставио да „живи“ и после пропасти Совјетског савеза, не као реликт носталгије, већ као „народни човек“, најчешће у облику вицева.

На крају петог поглавља Петрова сумња у своје „Ја“ достиже врхунац – Чапајев је одиграо улогу катализатора процеса који су се већ дуже време одвијали у свести главног јунака:

„Тражио сам да одговорим на питање да ли ја постојим захваљујући овом свету, или овај свет постоји захваљујући мени. Наравно, све се сводило на баналну дијалектику, али била је и једна застрашујућа страна, на коју је он мајсторски указао својим на први поглед идиотским питањима о месту где се све то дешава. Ако свет постоји у мени, где онда постојим ја? А ако ја постојим у том свету, онда где, на ком његовом месту, се налази моја свест? Могло би се рећи, мислио сам, да свет, с једне стране постоји у мени, а с друге стране ја постојим у том свету, и то су просто полови истог смисаоног магнета, али трик је био у томе да тај магнет, ту дијалектичку дијаду нисмо могли никуд да сместимо.

Она није имала где да постоји!

Зато што је за њено постојање био потребан онај у чијој свести би она могла настати. А он исто није имао где да постоји, зато што је било које „где“ могло да се појави само у свести, за коју просто није постојало друго место осим оног које је сама створила... Али где је она била пре него што је створила то место? Сама у себи? Али где?“ [Peļjevin 2002: 170-171]

Зато је Пељевину и био потребан читав филозофски низ од Аристотела, преко британских емпирика и Лајбница, до Канта и Шопенхауера – код поменутих филозофа је слика о свету била нераздвојиво повезана са питањем свести. Може се рећи да писац у одређеном смислу ступа у дијалог о свести са поменутих филозофима. Цитирани Петров монолог подсећа на стару дилему о томе шта је старије, кокошка или јаје, с тим што се овде писац бави кудикамо озбиљнијим питањем – да ли је објективни свет тај који рађа људску свест, или људска свест обликује свет који види? Ово размишљање остаје вечита дилема која није подложна решењу, будући да није могуће постојање човека изван своје свести.

Или ипак јесте? Може ли човек у измењеном стању свести, који непрекидно производи нова значења у инстинктивној реакцији на спољне подражаје, да превазиђе ову дијаду? Може се рећи да је управо у томе и разлог Петрове шизофреније у роману – његов креативни потенцијал прелива се у незаустављив процес непрекидне производње нових светова у којима борави његова раздвојена свест, која са своје стране ствара те исте светове. Притом, Петар није свестан да је управо он сам стваралац света у којем борави. Петар се

тако претвара у ребис, филозофски камен који решава не само проблем конкретне бинарне опозиције, већ уопште свих бинарних опозиција, свих подела.

И док се у првом делу романа апострофирала тема односа Русије и Запада, у другом делу се већа пажња удељује Истоку: читаво шесто поглавље романа посвећено је опису свести Сердјука, који попут његовог антипода Просто Марије такође ступа у алхемијски брак, али овог пута са Истоком. И у овом случају Пељевин курзивом издваја текст који се очито односи на туђу, Сердјукову свет, у односу на остали ток приповедања. Занимљиво је да се ово повезивање са Истоком не реализује на примеру односа руске и кинеске културе, која је главном јунаку много прихватљивија, већ се у први план ставља традиционална култура Јапана. Ово се може објаснити тиме што је кинеска филозофија имала велики утицај на формирање основних концепција традиционалног јапанског друштва:

„Социјални дуг – прочитао је Сердјук – преплиће се код њих са осећајем природног људског дуга, стварајући продорну емоционалност драме. Такав дуг изражава се за Јапанце у појмовима „он“ и „тег“, који још нису застарели. „Он“ – то је „дуг захвалности“ детета према родитељима, вазала према суверену, грађанина према држави. „Тег“ је обавеза „обавеза дужност“, која захтева од сваког човека да делује у складу са положајем и местом у друштву. То је такође обавеза у односу према себи самом: поштовање части и достојанства своје личности, свог имена. Мора се бити спреман на жртвовање себе у име „он“ и „тег“, својеврсни социјални професионални и људски кодекс понашања.“ [Peljevin 2002: 175]

Овде се заправо имају у виду појмови „он“ и „гири“ из јапанске културе, које је преводилац буквално превео на српски језик (рус. ‘гири’ на српском има значење ‘тег’). На овакво преводилачко решење утицала је језичка игра коју је писац у даљем току приповедања реализовао у циљу указивања на другачији начин доживљаја знакова код народа са хијероглифском писменошћу. Појмовима „он“ и „гири“ означава се основа јапанске етике која представља синтезу старих веровања, зен-будизма, конфучијанства, шинтоизма и делимично хришћанства [Пронников, Ладанов 1985: 76-199]. Придржавање ових етичких норми се објашњавало као „пут“, на јапанском „до“, што представља аналог кинеској концепцији „дао“. Сличним називом се не ограничава утицај кинеске филозофије

на ову јапанску доктрину, те зато треба истаћи да је највећи део учења о „он“-у и „гири“-ју проистекао из Конфучијевих дела „Беседе и суђења“ и „Даодецина“. Оба ова појма, чију суштину у роману излаже сам Сердјук, чине основу „бушидо“-а, односно „пута Самураја“. Иако се ове идеје везују за феудални Јапан, њихова дубока укореењеност у јапанском друштву је утицала на то да они постану кључни елемент системске хијерархије Јапанаца у погледу регулисања односа начелник – претпостављени, и да практично остану у употреби до данашњих дана.

Тако и читаво шесто поглавље добија структуру исповести Сердјука о његовом запослењу у испостави јапанске корпорације у Москви, која добија облик посвећења у ред самураја. Тек се на крају поглавља, након престанка текста означеног курзивом, појављује коментар психијатра Тимура Тимуровича из којег се закључује да је све о чему Сердјук говори последица конзумирања безмало смртоносне количине алкохола. Оно што даје посебан тон и значај овој исповести јесте префињена стилизација Сердјуковог говора, на основу које се може закључити да овај јунак није само заљубљеник у јапанску културу, већ да је и сам начин његовог размишљања и виђења света условљен вредносним системом јапанског друштва. Сердјук се одликује способношћу да види смисао и дубинско значење у најобичнијим предметима, његова се мисао најпростије може објаснити као сликовита, док су описи пејзажа и предмета у говору врло значајни и детаљни, уз бројне метафоре и поређења. Један од најзначајнијих тестова које Сердјук мора да прође да би добио посао је управо провера способности његове перцепције у контексту познавања јапанске културе:

„Графика је била чудна, као и све у канцеларији господина Кавабате. Представљала је огроман лист папира у чијем центру као да се постепено згушњавала сличица која се састојала од немарно набачених али тачних линија. Приказивала је наог мушкарца (његова је фигура била јако стилизована, али да се ради о мушкарцу могло се наслутити по реалистички приказаном полном органу) који је стајао на ивици литице. На мушкарчевом врату висило је неколико тешких тегова различите величине, а у свакој руци имао је по један мач; очи су му биле завезане белом траком, а под ногама је почињао оштар нагиб. Било је још неколико ситних детаља – сунце које залази у маглу, птице на небу и кров удаљене пагоде, али без

обзира на та романтична одступања, најважније што је остајало у души од погледа на графику била је безизлазност.

– То је наш национални уметник Акети Мицухиде – рече Кавабата – управо онај који се недавно отровао рибом фугу. Како бисте ви дефинисали тему ове гравире?

Сердјукове очи клизнуше по човеку приказаном на цртежу, подигавши се са огољеног уда до тегова који су висили на грудима.

– Па да, наравно – рече неочекивано за себе. – Он и тег. То јест, „он“ и „тег“. Кавабата пљесну длановима и насмеја се.“ [Peljevin 2002: 186-187]

Овим ефектним поигравањем са значењима јапанских концепција „он“ и „гири“, и руском заменицом „он“ и називом за тегове (рус. „гири“), Пељевин постиже вишеструки ефекат: о повезаности личне заменице мушког рода „он“ са идејом о дугу родитељства, датом у виду симбола огољеног уда на графици, сувишно је и говорити, док се повезивањем назива за тегове са идејом о дугу према заједници постиже алузија на ропско потчињавање индивидуе колективу као једној од карактеристика азијских друштвених система. Оно што уноси посебну забуну у тумачење гравире јесте Кавабатин коментар да је на њој представљен уметник Акети Мицухиде – Мицухиде је био истакнути самурај у XVI веку који представља запрепашћујући пример кршења бушидо кодекса. Наиме, овај војсковођа не само да се није повиновао наређењима свог господара, шогуна Оде Нобунаге, већ се окренуо против њега и приморао да изврши „сепуку“, ритуално самоубиство [Жукова 1998: 319]. Проглашавање војсковође Мицухидеа за „националног уметника“ би се могло тумачити као својеврсна алузија на судбину сваког уметника да вечно буде у конфликту са својом средином.

И док се алхемијски брак Просто Марије са Западом остварује на телевизијским екранима, иницијација Сердјука у јапанску културу одвија се на периферији града, на граничном простору између цивилизације и дивљине:

„Околина је била неуредна, личила је на остатке у далекој прошлости бомбардованог индустријског рејона зараслог у коров. Из траве је понегде штрчао зарђали точак, било је много простора и неба, а на хоризонту се црнела трака шуме. Али без обзира на те баналне црте, рејон

је био веома необичан. Било је довољно погледати на запад, тамо где се зеленела ограда, и пред очима се пружала обична градска панорама. Али ако би се погледало на исток, у видном пољу била је само огромна гола пољана, изнад које је штрчало неколико светиљки које су личиле на вешала – као да је Сердјук доспео на тајну границу између постиндустријске и првобитне старе Русије.“ [Peljevin 2002: 180-181]

Оваквим особинама простора врши се својеврсно поређење вредносног система Истока и Запада – док је за ове потоње основни показатељ нивоа развијености једног друштва урбанизација и индустријализација, у источњачким културама се једнако велика пажња удељује и природи и њеној улози у животу човека. Мотив огромне голе пољане асоцира такође и на Празнину као нешто што је супротстављено западном Логосу, овде представљеном у виду панораме града. Светиљке које подсећају на вешала само још више појачавају општи тоналитет безвредности појединачног људског живота у односу на општу хармонију у перцепцији источних култура. Природа је представљена као део хармоније којој човек треба да тежи, и према њој се мери сваки људски поступак, био он добар или лош:

„– Не – настави Кавабата, отварајући некакву велику фасциклу. – Овде се пре ради о жељи да се до уметности уздигне чак и активност најудаљенија од ње. Схватате, ако продајете партију митраљеза, такорећи у празнину, из које на ваш рачун стиже незнано како зарађен новац, ви се веома мало разликујете од каса-апарата. Али ако исту ту партију митраљеза продајете људима за које знате да они сваки пут када једни друге убијају морају да се кају пред сва три обличја Творца овог света, онда се једноставан чин продаје уздиже до уметности и добија потпуно другачији квалитет. Не за њих, наравно – за вас. Ви сте у хармонији, ви сте у јединству са Васељеном у којој делујете, и ваш потпис на уговору добија исти онакав егзистенцијални статус... какав имају излазак сунца, морска плима и њихање травке на ветру...“ [Peljevin 2002: 189-190]

Релативност опозиције добро-зло у зависности од тога чиме се човек руководи у својим поступцима нарушава основне постулате западне културе, али

зато чини суштину источњачких учења о моралу, која су обједињена под називом карма. Треба, међутим, разликовати будистичку од хиндуистичке карме – будући да у овом првом нема представе о трајном субјекту, свака радња, била она добра или лоша, почиње од ума и оставља утисак само у уму [Ling 1998: 86]. То јест, у вези са наведеним цитатом, негативни траг у уму, онај који уноси сумњу и изазива патњу, настао би само у случају да је продаја митраљеза извршена тако да се може претпоставити да ће они бити употребљени са злом намером. Али, пошто су купци митраљеза богобојажљиви и спремни да се покају, онда одговорност за последице коришћења митраљеза у потпуности прелази на њих, и такав исход на продавца не оставља негативни траг у уму, па самим тим нема ни негативног кармичког искуства које би могло да се претвори у зло. Тако је поново успостављена, или боље рећи одржана универзална хармонија човека са светом који га окружује.

Сердјуков имагинарни саговорник Кавабата запажа бројне појаве које повезују руску културу са Истоком, природно издвајајући руску тежњу ка метафизичком доживљају Празнине као централну:

„Био је то комад прашњавог сивкастог картона, судећи по свему прилично старог. На њему је црном бојом преко шаблона била укосо написана реч „Бог“.

– Шта је ово?

– То је руска концептуална икона с почетка века – рече Кавабата. – Рад Давида Бурљука. Чули сте за њега?“ [Peljevin 2002: 190]

С тим што је овде много битнија Кавабатина интерпретација измишљене „иконе“ знаменитог руског футуристе:

„Ја наравно мислим на цртице празнине које су остале од шаблона. Не би било тешко обојити их, али онда овај рад не би био оно што јесте. Управо тако. Када човек гледа ову реч, од видљивога смисла прелази на видљиви облик и одједном примећује празнине које ничим нису попуњене – и управо тамо, у том „нигде“ се једино и може срести оно на шта се труде да укажу ова огромна наказна слова, зато што реч „Бог“ указује на оно на шта се не може указати. То је готово по Екхарту или... Уосталом, није

важно. Многи су се трудили да то искажу речима. Бар Лао-це. Сећате се – о точку и шпици? Или о посуди, чија је вредност одређена само њеном унутрашњом празнином? А ако кажем да је свака реч иста таква посуда, и све зависи од тога колико празнине она може да заузме? Хоћете ли ми противречити?“ [Peļjevin 2002: 191-192]

Кавабата заиста предлаже концептуалистичко тумачење овог уметничког дела, при чему концепт „Бог“ код њега добија другостепено значење у односу на празнину коју та реч заузима. Бог је у перцепцији Кавабате апстрактни појам, знак без означеног, и његова је улога да заузима простор на „икони“. Ипак, то не значи да се тиме обесмишљава појам Бога, већ се његово постојање везује за Празнину. Кавабата то упоређује са афоризмом Лао-це-а из дела Дао-де-цин: „Тридесет жбица спајају се у једној осовини, [формирајући точак], али употреба точка зависи од празнине између [жбица]. Од глине се праве посуде, али употреба посуда зависи од празнине у њима. Праве се отвори за прозоре и врата када се гради кућа, али коришћење куће зависи од празнине у њој. Ето зашто корисност нечега што човек има зависи од празнине“ [Јан Хин-шун 1972: http://www.lib.ru/POECHIN/lao1.txt_with-big-pictures.html]. Ову мисао Кавабата даље развија у читаву језичку теорију према којој значење и корисност сваке речи треба сагледавати у споју са празнином коју она испуњава. И управо у томе се огледа веза између руских футуриста, и конкретно Давида Бурљука, са примером наведене иконе. Иако нисмо успели да нађемо податак ни о каквој концептуалистичкој „икони“ Бурљука, како се то у Пељевиновом роману помиње, управо се под утицајем футуриста почиње обраћати пажња на тзв. „фактуру“, тј. читав скуп особина уметничког израза (тип и формат папира на којем уметничко дело настаје, облик, боја и тип слова, итд.) [Ićin K. 2014: 41-54]. Зато се може рећи да управо у футуристичким радовима о фактури и јесу корени концептуалистичке уметности. Пељевину је, међутим, овде много битнији онај који посматра од оног који ствара – док ће у фокусу посматрача са Истока у први план падати управо поменута празнина, човек са Запада се увек труди да ту празнину нечим попуни:

„Али ту празнину нећете наћи у западном религиозном сликарству – рече Кавабата сипајући. – Тамо је све напуњено материјалним објектима – некаквим завесама, фалтама, посудама с крвљу и бог зна чиме све још.

Јединствено виђење стварности, приказано на ова два уметничка дела, спаја само нас и вас. Зато сматрам да је оно што је Русији у ствари потребно – алхемијски брак са Истоком...

– Управо са Истоком – прекида га Кавабата – а не са Западом. Разумете? У дубини руске душе зјапи иста она празнина као и у дубини јапанске. И управо из те празнине и настаје свет, настаје сваког тренутка. У ваше здравље.“ [Peļjevin 2002: 192]

Како склапање алхемијског брака са Истоком протиче у процесу духовне иницијације Сердјука у клан јапанских самураја пред њим се ставља читав низ задатака који најчешће имају облик загонетке. Решавање ових „загонетки“ врло је слично исходу већ поменутих коана, тј. од ученика се очекује да постигне продубљено поимање света и својег „Ја“ као илузије. Све ове задатке Сердјук успешно решава, али не захваљујући истинском продуховљењу, већ услед пуне случајности или опијености алкохолом:

„– А сада треба рећи песму о ономе што видите око себе.

Затворио је очи, ћутао пар тренутака, а затим изговорио дугу грлену фразу у којој Сердјук није приметио ни ритам ни риму.

– То је отприлике оно о чему смо разговарали – објасни он, о томе како невидљиви коњи пасу невидљиву траву, и како је то много реалније од овог асфалта којег у суштини нема. Али углавном је све засновано на игри речи. Сада је на вас ред.

Сердјук осети нелагоду.

– Не знам шта да кажем – рече као да се извињава. – Ја не пишем стихове и не волим их. И шта ће нам речи када су на небу звезде?

– О – ускликну Кавабата – дивно! Дивно! Како сте у праву! Свега тридесет два слога, који вреде као цела књига!“ [Peļjevin 2002: 198-199]

Пељевинов смисао за хумор овога пута се дотиче главног жанра јапанске средњовековне лирске поезије, танка поезије, која се одликује одсуством риме и постојаном структуром од пет редака и 31 до 32 слога [Бреславец 1994: 5–74.]. Сердјуков искрени одговор Кавабати „случајно“ добија облик идеалне танке, која својом животном и филозофском садржином одушевљава Јапанца.

Након што је на сличан начин прошао кроз све остале провере, Сердјук коначно добија главни атрибут његове припадности самурајском клану – традиционални јапански мач. Ипак, до последњег тренутка Сердјук остаје несигуран у погледу свог истинског опредељења и веровања у онај систем вредности у који га Кавабата уводи:

„Да ли због упорног и нетрепћућег Кавабатиног погледа, да ли због некакве хемијске реакције у организму презасићеном алкохолом, Сердјук одједном схвати сву важност и свечаност тренутка. Хтеде да стане на колена, али се на време сети да то нису радили Јапанци него средњовековни европски витезови, а и то, заправо, не они сами већ глумци из Одеског филмског студија који су их приказивали у некаквом неподношљивом совјетском филму. Зато он просто пружи руке и опрезно узе хладно оруђе смрти. На корицама је био цртеж који до тада није приметио. Била су то три ждрала у лету – златна жица утиснута у црни лак корица имала је лаку и полетну контуру необичне лепоте.

– У овим корицама је ваша душа – рече Кавабата, као и пре гледајући Сердјука право у очи.

– Како леп цртеж – рече Сердјук. – Чак сам се, знате, сетио једне песме о ждраловима. Како оно беше... „И у њиховом строју има мали размак – можда је то место створено за мене...“ [Peļjevin 2002: 209]

Сердјук се овом приликом присећа песме „Ждралови“, коју је компоновао композитор Јан Френкел по стиховима Расула Гамзатова. Иако се ова песма најчешће тумачила као посвета совјетским борцима погинулим у рату против фашизма, сам Гамзатов је наглашавао да текст песме не описује неки конкретни рат или конкретне војнике, већ представља химну у знак сећања на све жртве рата [електронски ресурс: <http://www.gamzatov.ru/articles/articles37.htm>].²⁹ Цитирани текст песме у Пељевиновом роману добија, међутим, другачију конотацију у контексту иницијације Сердјука – придруживање јату ждралова уместо метафоре за погибију добија значење придруживања клану самураја. Ипак, поставља се

²⁹ Занимљиво је и да је Гамзатов добио идеју да напише ову песму под утиском споменика девојчици Садако са папирним ждралом, који симболише невине жртве атомског бомбардовања Хирошима [<http://www.gamzatov.ru/articles/articles37.htm>].

питање колико је изворно значење песме нарушено, ако се узме у обзир да је, према кодексу бушидо, живот самураја припадао господару. Овим цитатом Сердјук као да потврђује свој нови статус, статус феудалног војника који је у обавези да свој живот стави у службу господара, и да у случају губитка части почини ритуално самоубиство. Кавабата стално помиње славне примере из прошлости феудалног Јапана, који му служе као својеврсна потврда исправности поступака у савремено доба. Иако је приказан као начелник московске филијале велике јапанске корпорације, Кавабата се и даље руководи принципима традиционалних вредности феудалног Јапана, а велики временски јаз између феудалног и савременог доба чини само извесну промену естетике. Чини се да овим поглављем аутор романа жели да укаже на традиционализам и конзерватизам источњачких култура, са свим његовим предностима и манама.

Зато и не чуди што расплет догађаја у овом поглављу води ка добровољном самоуништењу, које је мотивисано непријатељским преузимањем акција корпорације Тајра од стране супарничке корпорације Минамото – супарништво ова два клана обележило је феудалну историју Јапана у периоду од XI до XII века, а у „Чапајеву и Празници“ се оно наставља у оквиру савременог корпоративног бизниса. Како је новопечени самурај Сердјук припадник осрамоћеног Тајра клана, он мора да изврши ‘сепуку’, ритуално самоубиство, и тиме спаси своју част. Ипак, Сердјукова свест до краја остаје неспремна да у потпуности прихвати овакав вредносни систем, и он се опире својој обавези. На коначну Сердјуккову одлуку да почини сепуку утиче једна, на први поглед, сасвим безазлена појава:

„Сердјук схвати зашто је одједном помислио на Киркорова – иза зида где су седеде девојке допирала је нека његова песма. Затим се зачула кратка свађа, пригушени плач и шкљоцање прекидача. Невидљиви телевизор почео је да емитује новости, а Сердјуку се учинило да канал није промењен, просто је Киркоров престао да пева и почео тихо да говори. Чуо се узбуђени шапат једне од девојака:

– Тачно, види, опет је пијан! Опет је пијан! Гледај како силази низ степенице! У праву сам, пијан као дупе!

Сердјук је размишљао још неколико тренутака.

– Ма нек иде све – рече одлучно. – Дај мач.“ [Peljevin 2002: 219]

Сердјук се одлучује на самоубиство не због осећања губитка части, него услед осећања бесмислености живота у савременој Русији. Сердјук губи вољу за животом у ситуацији када се суочава са испразношћу живота који је у потпуности подређен телевизијској контроли. Поменути Киркоров, познати руски естрадни извођач, само је један од производа мас-медија чији се утицај на културу и опште стање свести у савременој Русији може назвати великим и разорним. Ова сцена је значајна због тога што се овде директно суочавају два културна модела – западни и источни, где је један представљен у облику апсолутне контроле мас-медија над људском свешћу, а други у облику потчињености појединачне људске личности традиционалним моделима друштвеног уређења.

Сердјуково добровољно самоуништење се тако не може поистоветити са алхемијским браком са Истоком, зато што оно није изазваном истинским посвећењем у источњачки систем вредности. У тренутку када губи свест услед почињеног сепуку-а завршава се и курзивни текст Сердјукове исповести, и на његове доживљаје се надовезује коментар Тимура Тимуровича:

„– Да, Сења. Ето тако су те и пронашли поред калорифера, са сломљеном флашом у руци. А сећаш ли се бар с ким си у ствари пио?

Није било одговора. ...

Тимуре Тимуровичу – неочекивано из угла проговори Володин – па то су били духови.

– Тако? – учтиво упита Тимур Тимурович. – Какви духови?

– Па из куће Тајра. Кунем се. И он се с њима понашао као да је тражио смрт. Ма он ју је вероватно и тражио.“ [Peļjevin 2002: 221-222]

Овде се Пељевин дотиче за Русију веома осетљиве теме суицидалног алкохолизма. Управо се у самом чину самоуништења огледа једна од најконкретнијих веза која, удаљавајући се од западног система вредности, спаја руског човека са Истоком. Танатоидалне жеље, нагони и мисли укоренење су у источњачкој перцепцији света као илузије, и културе са Истока, у првом реду јапанска, тежиле су да и смрт, исто као и постојање, виде као илузију. Међутим, суицидалне тежње руског човека, махом праћене конзумирањем алкохола, увек су биле мотивисане осећајем безизлазности, који Сердјук издваја као главни мотив

гравире у Кавабатиној канцеларији. У алхемијској реакцији са Истоком, алкохол је био тај „еликсир“ који је Сердјуку требало да послужи као веза са светом. У одсуству алкохола, и перцепција света и самог себе као илузије прилично је страна руском уму, и зато је било какав искључиви алхемијски брак са Истоком једнако погубан као и Просто Маријин брак са Западом.

На сличан начин у дијалозима Петра, Котовског и Чапајева наставља да се развија будистичка идеја о илузорности света, постојања и смрти. У овим разговорима Котовски наступа као адепт будистичког учења који пролази кроз сличан програм обуке, као и сам Петар. И Котовски, попут Чапајева, има своје упориште у историјски реалној личности која се у току Грађанског рата у Русији „прославила“ контроверзним поступцима. Наиме, Котовски је такође био командир једне од дивизија Црвене армије. И баш као и у случају Чапајева, и његова фигура после смрти постаје предмет митологизације, о њему се снимају филмови („П. К. П.“ Из 1926. године и „Котовски“ из 1942.), певају песме, пишу књиге [Савченко 2000]. Ипак, Котовски се у Пељевиновом роману приказује као један од ученика Чапајева, иако је у историјском смислу Котовски био старији по чину. Овакво рангирање се може тумачити као упоређивање два митолошка производа совјетске идеологије, при чему је већи значај придат ономе који је шире прихваћен код народа.

У седмом поглављу Котовски се служи метафором о човеку као капљици воска, чији је главни проблем то што се он моли за спасење свог облика капљице, не схватајући да је он по свом саставу и суштини само део целине [Peljevin 2002: 225]. Иако на први поглед овакво размишљање делује као парафраза теорије Вернадског о биосфери, заправо је главни циљ Котовског да релативизује појам спасења и смрти:

„Али како, реците, како то објаснити комадићима воска који се више од свега плаше за свој тренутни облик? Како у њих заронити ту мисао? Па управо мисли нас воде спасењу или смрти, зато што су и спасење и смрт у суштини мисли. Чини ми се да у Упанишади кажу да је ум – коњ, упрегнут у кочију тела...“ [Peljevin 2002: 225-226]

Цитат из зборника староиндијских трактата религиозно-филозофског карактера Упанишада значајан је због тога што показује да је дуализам ум и тело

још од времена Веда привлачио пажњу мислилаца. Котовски овде имплицира да управо тело не дозвољава уму да дође до Истине – сазнања о илузорности постојања свог посебног „Ја“. Чапајев насилно прекида овај разговор симболичним чином пуцња из револвера у лампу која је топила восак, и уједно екстраполира наводе Котовског постављајући питање о постојању воска уопште. Сцена са воском из Пељевиновог романа може се назвати неком врстом описног превода религиозно-филозофског трактата савременог мајстора чањ-будизма (кинеска варијанта зен-а) Син Јуном, који је својевремено писао: „Узмимо, на пример, комад злата. Од њега се може направити прстење, минђуше и наруквице. Облици могу бити различити, али се природа злата не мења“ [Hsing Yun 2003: 18].

На овај Чапајевљев поступак надовезује се његов дијалог са Петром о сновима – Петар се поверава Чапајеву о томе како има кошмаре о боравку у психијатријској установи, на шта добија савет да кошмаре записује. Овом исповешћу утврђује се централна веза између два, на први поглед неповезана сижеа: испоставља се да су сижејне линије из парних и непарних поглавља романа кошмарни снови главног јунака, односно главних јунака. Снови тако добијају улогу од искључиве важности за интерпретацију романа. Чапајев их у разговору са Петром изједначава са објективном реалношћу, доказујући да се и једно и друго заснива на производима људског ума. То јест, по Чапајеву, сваки облик постојања није ништа друго до сан, и да би то доказао Петру, он му наводи „сличан“ пример:

„– Ех, Пећка, Пећка – рече Чапајев – познавао сам једног кинеског комунисту по имену Чуанг Це. Он је често сањао исти сан – да је црвени лептир који лети кроз траву. И када би се будио, није могао да схвати да ли то лептир сања да се бави револуционарним радом, или је илгалац сањао да лети кроз цвеће. Е, па, када су тог Чуанг-Цеа у Монголији ухапсили због саботаже, он је на испитивању тако и рекао, да је он у ствари лептир који све то сања. Пошто га је испитивао сам барон Јунгерн, а он је човек који има много разумевања, следеће питање је било зашто је тај лептир за комунисте. А овај је рекао да он уопште није за комунисте. Онда су га питали зашто се у том случају лептир бави илгалним радом. Одговорио је да је све чиме се људи баве толико неодређено, да је свеједно на чијој си страни.

– И шта је с њим било?

– Ништа. Поставили су га уза зид и пробудили.“ [Peļjevin 2002: 231-232]

Искористивши термин „пробудити“ као еуфемизам за смрт, Чапајев поново указује на основне концепције зен-будизма, конкретно на идеју о илузорности смрти, уместо које наступа провиђење услед сазнавања непостојања свог „Ја“. Смрт, ипак, сама по себи не доноси жељену Нирвану, стање потпуне пробуђености, већ само приближава том сазнању, док је свест која није у потпуности прихватила ово сазнање уочи смрти осуђена на стално понављање снова:

„– Ако те из твог кошмара пробуде исто онако као и оног Кинеза, Пећка – рече Чапајев не отварајући очи – само ћеш из једног сна dospети у други. Тако си се и мувао читаву вечност. Али ако схватиш да је апсолутно све што ти се дешава само сан, онда неће бити важно шта сањаш. А када се после тога пробудиш, пробудићеш се већ истински. И заувек. Ако, наравно, пожелиш.“ [Peļjevin 2002: 233]

Селидба из једног сна у други коју помиње Чапајев представља метафору за религиозну доктрину реинкарнације, овде дате у њеној будистичкој варијанти. Основна проблематика будистичке идеје преласка душе из једног тела у друго условљена је одрицањем постојања вечне душе и неког конкретног „Ја“, што је довело не до одбацивања саме идеје реинкарнације, већ до њеног преосмишљавања у духу будизма. Тако се уместо појма о вечној души из индијске религиозно-филозофске терминологије, уместо ‘атмана’, у будизму усталила представа о наиндивидуалном Апсолуту који се означавао као „природа Буде у себи“. Ова „природа...“ се обично дефинише као „истинска, непроменљива и вечна природа свих бића“, која у процесу ‘сансаре’ (круга живота и смрти) може бити упрљана различитим „страдањима“, „помрачењима свести“, и другим илузијама [Канаева 2011: 676]. Упростијено говорећи, ако се „природа Буде“ замисли као нека целина, сваки човек се замишља као један од облика који се издваја из те целине, и задржавајући исте особине као и та целина, истовремено се у току живота удаљава од ње, што узрокује његово страдање.

Занимљиво је да поменути мајстор чањ-будизма Син Јун сматра да је реинкарнација у директној зависности од алаје-вицњане (складишта свести), у којем се чува карма и која после смрти последња напушта тело [Hsing Yun 2003: 19]. Овакво размишљање директно се надовезује на староиндијске текстове у којима се будући облик реинкарнације везује за добру или лошу карму коју је биће сакупило за време свог животног циклуса, те је на основу тога настала представа о прогресивној или регресивној реинкарнацији. Пељевин ће се на себи својствен начин послужити и овом идејом источњачке религиозне филозофије при опису сусрета Петра са мистериозним бароном Јунгерном:

„– Борци, а? – рече барон. – Како је? Ко само данас не доспева у Валгалу. Серјожа Монголоид... А све је то због идиотског правила о мачу у руци. ...

– Изгледа да ће бити бикови у индустрији меса. Сада често долази до такве деградације. Делимично због бескрајног Будиног милосрђа, а делимично зато што у Русији влада стална несташица меса.“ [Peljevin 2002: 243]

Барон се овде осврће на судбину криминалаца који су завршили у „једној од филијала погребног света“ [Peljevin 2002: 241], тј. Валхали, оностраном свету предвиђеном за људе који су свој живот окончали у складу са библијским цитатом „Ко се лати мача, од мача ће и погинути“ [Јеванђеље по Матеју, 26: 51-52]. Што се самог барона Јунгерна тиче, Пељевин је под маском овог лика обрадио један од можда најконтроверзнијих митова Грађанског рата у Русији – живот и дело барона Романа Фјодоровича фон Унгерн-Штернберга.

Како се са почетком Грађанског рата у Русији 1918. године монархистички покрет за ослобођење Москве и Петрограда од власти бољшевика, под именом Бела Гарда, формирао на територији три, у одређеном смислу независних области – Севера, Југа и Истока, управо је источно крило белогардејаца, под командом адмирала Колчака, и изродило највећи број политичких, војних и идеолошких решења који се у најмању руку могу назвати необичним. Поприличан број историчара се слаже у ставу да је управо услед несугласица између белих армија Југа и Истока, и то не само услед одсуства координације војних акција, већ и услед драстичних разлика у концепцији будуће Русије за коју су се они борили, и

дошло до коначног пораза тог покрета. Једна од најистакнутијих фигура Белог покрета на Истоку био је племић балтичко-немачког порекла грофског и баронског рода фон Унгерн, који се у годинама Првог светског рата истакао као командир козачких коњичких одреда. По изласку Русије из рата служба га је одвела на границу Русије са Унутрашњом Монголијом, где чудним стицајем околности добија чин генерала, формира Азијску коњичку дивизију, и постаје апсолутни господар области око језера Бајкал, реке Амур, и данашње Монголије [Кузьмин 2011: 79-82]. У то време фон Унгерн почиње да ради на реализацији плана формирања широке коалиције монархистичких снага Русије, Монголије и Кине, чији се основни задатак састојао у томе да пружи отпор револуционарним групама на територији Евроазије. За те потребе фон Унгерн по православном обичају склапа брак са принцезом Ци, представницом свргнуте кинеске династије Цин, и рођаком генерала кинеске монархистичке војске [Кузьмин 2011: 94-96].

Живот барона фон Унгерна био је једна од најконкретнијих манифестација идеје евроазијства, идеје која се с времена на време појављује као алтернатива „западњаштву“ и „руском свету“ у процесу политичке и социјалне организације руске државе. У савременој Русији се главним идеологом Евроазијства сматра филозоф, преводилац и социолог Александар Дугин, који заговара стварање тзв. „Четврте политичке теорије“, после либерализма, социјализма и фашизма, усмерене на формирање евроазијске супер-силе путем интеграције Русије са средњеазијским државама [Диунов 2008]. У Пељевиновом роману се идеји евроазијства удељује готово централно место – једино остаје нејасно да ли писац оваквом поруком романа изражава подршку таквом правцу развоја Русије, или је оваква концепција романа настала као последица резигнираности аутора стањем у земљи током Јељцинове владавине 90-х година.

Занимљиво је и то што легенда о белогардијском будистичком атаману Унгерну добија облик језичке игре у „Чапајеву...“, будући да је у роману он именован као барон Јунгерн, чиме се прави алузија, између осталог, и на психолога Карла Густава Јунга. У том контексту треба тумачити и разговор главног јунака Петра са бароном из седмог поглавља, који поприма све карактеристике анализе снова. Примењујући Јунгове методе на психу главног јунака, Јунгерн се, међутим, труди да постигне сасвим супротан циљ од оног коме је тежио швајцарски психијатар:

„– Чапајев ме је замолио да вас поведем, да бисте се бар нашли на месту које нема никакве везе с вашим кошмарима о дому за умно поремећене, ни с вашим кошмарима о Чапајеву – рече барон. – Погледајте пажљиво око себе. На овом месту су оба ваша опсесивна сна подједнако илузорна. Довољно је да вас оставим поред једне од ватри и схватићете о чему говорим.

Барон заћута као да ми даје времена да осетим ту језиву перспективу. Полако сам осмотрио таму с безбројним тачкама неухватљивих ватри. Био је у праву. Где су били Чапајев и Ана? Где је био непоздани ноћни свет с керамичким зидовима и бистама Аристотела које се претварају у прах? Сад их није било нигде, штавише, знао сам, поуздано сам знао да нема никаквог места где би они могли да постоје, зато што сам ја, управо ја, који стојим поред овог чудног човека (да ли је он уопште човек?) и био она могућност, онај једини начин на који се све те психијатријске болнице и грађански ратови долазили на свет. И то се такође односило на овај мрачни лимб, на његове преплашене становнике и на његовог високог суровог чувара – сви они постојали су само зато што сам постојао ја.“ [Peljevin 2002: 247-248]

Простор у коме се обрео Петар са својим мистериозним сапутником Јунгерном само је условно назван Валхала, што се може тумачити као једна од митолошких алузија на немачко порекло барона Унгерна. Чудни спој западне и источне митологије, религије и филозофије који испуњава тај простор недвосмислено упућује на будистички појам о складишту свести (алаји-виџњани), односно на скуп Јунгових архетипова. Којом год теоријом да се користимо, и у једној и у другој представи главна улога елемената од којих је сачињен тај простор је да учествују у формирању људске личности, тј. да створе оно што човек назива својим „Ја“. Суочен са тим простором, Петар долази до спознаје о узајамном карактеру односа свог „Ја“ и нечега што бисмо условно могли да назовемо „културним наслеђем човечанства“. Ступање на тај, виши ниво свести приближава Петра стању „пробуђености“, односно достизању Нирване.

Тај највиши ступањ развоја свести Јунгерн назива проналаском „Унутрашње Монголије“, за коју каже да „нема ничег бољег у животу него наћи се тамо“ [Peljevin 2002: 262]. Могло би се рећи да Јунгерн овде користи појам

„Унутрашње Монголије“ као псеудоним за будистичку идеју Празнине, чије спознавање и доводи до Нирване. Зато се поставља питање, зашто аутор користи управо тај термин? Описујући овај појам, Јунгерн каже:

„О томе се и ради да је нигде. Не може се рећи да се оно у географском смислу негде налази. Унутрашња Монголија не зове се тако зато што је она у Монголији. Она је у ономе ко види празнину, иако реч „унутрашњи“ овде није примерена. И то у ствари није никаква Монголија, само се тако каже. Било би најглупље да покушам да вам опишем шта је то.“ [Peļjevin 2002: 262]

Испоставља се да „Унутрашња Монголија“ није ни унутрашња, ни Монголија. Као апстрактни појам, она је неухватљива и неописива, и у томе се састоји њена главна одредница. Једини разлог због чега би том појму био присвојен назив „Унутрашње Монголије“ може се наћи у његовом значају за историју руске државе, као извориште оне силе која је повезала руску цивилизацију са Истоком. Унутрашња Монголија је условни назив за скуп појава који разликују „руски“ поглед на свет од оног који се у историјском процесу усталио у западном свету. У том погледу бисмо Унутрашњу Монголију могли да назовемо архетипом јер се у Пељевиновом роману она замишља као колективна појава. Јунгова теорија о архетиповима привлачна је Пељевину управо због тога што полази од претпоставке да се представа о свету преноси са једне генерације на другу исто као и било које друго културно наслеђе човечанства, што доводи у питање сам концепт тзв. „објективне реалности“. У „Чапајеву и Празнини“ се то објашњава под појмом визуелизације:

„– Знате ли шта је то визуелизација? – упита барон. – Када много верника почиње да се моли неком богу, он заиста настаје, при том управо у оном облику у ком га замишљају.

– Знам за то.

– Али то се такође односи и на све остало. Свет у коме живимо је просто колективна визуелизација, коју нас од рођења уче да стварамо. Заправо, то је оно што једна генерација једино и преноси другој. Када довољно људи буде видело ову степену, траву и летње вече, имаћемо

могућност да то видимо заједно с њима. Али ма какве облике нам прошлост досудила, у ствари свако од нас свеједно у животу види само одраз сопственог духа. И ако око себе налазите непрегледну таму, то само значи да је ваше сопствено унутрашње пространство налик на ноћ. Још је добро што сте агностик. Иначе, знате колико би се разних богова и ђавола врзмало у мраку.“ [Peljevin 2002: 263]

Петров боравак у „Валхали“ и разговор са фон Јунгерном представља даље приближавање јунака коначном исходу процеса који се одвијају у његовој свести. Проблем његовог двоумљења и несигурности у вези са реалношћу снова из парних и непарних поглавља романа решава се његовим бораваком на „неутралном“ терену, где се оба његова психичка стања доживљавају као подједнако нереална. Једино што Петру преостаје да уради је да се ослободи утицаја својих чула на саму свест, што и јесте достизање стања потпуне „пробуђености“:

„– Онда размислите о следећем – рече барон. – Овде су, као што сам рекао, оба ваша опсесивна стања – и с Чапајевом и без њега – подједнако илузорна. Да бисте се нашли у „нигде“ и попели се на овај трон бесконачне слободе и среће, довољно је да склоните онај једини простор који је још остао, односно онај у коме видите мене и себе самог. Што и покушавају да ураде моји штићеници. Али они имају мало шанси, и за неко време мораће да понове туробни круг постојања. А зашто се ви не бисте нашли у „нигде“ за живота? Кунем се, то је најбоље што у њему може да се уради. Вероватно волите метафоре – е, па, ево, то је исто као да изађете из луднице.“ [Peljevin 2002: 251]

Али пре тога главни јунак мора да се упозна и заокружи своја схватања о социјалној структури савременог руског друштва чији је саставни део. Пељевинов опис руског друштва на примеру боравака четворице пацијената у душевној болници само је наставак традиције која је почела још од Чеховљеве “Палате број 6”. Након исповести „западњака“ Просто Марије и „азијата“ Сердјука, на ред долази Володин, „нови Рус“, са свим карактеристикама епохе „почетног акумулирања капитала“ и новим односом моћи и власти у земљи где нестају

идеолошке, моралне или било које друге вредности. Ова исповест из осмог поглавља, такође издвојена курзивом у односу на остали текст, језички је стилизована тако да опонаша говор криминалног миљеа 90-х година. Заправо, ако се вратимо на Витгенштејнове хипотезе о језику и пројектујемо их на ово поглавље, можемо да приметимо како се филозофске и религиозне идеје овде излажу на језику таквих друштвених група, уп.:

1) „Мени је онда Вовчик Мали дао једну књигу, где о свему томе мрсе, и добро су замрсили, брате. Ниче је написао. Тамо је, смрад, све тако збркано писао, да нормалан човек не разуме, ал’ све паметно. Вовчик је специјално узео једног гладног професора, посадио с њим момка који супер капира, и њих су двојица за месец дана сконтали књигу тако да је прочита читава екипа. Превели на нормалан језик. Укратко, тог твог унутрашњег дрота треба рокнути, и крај. И нико те неће дићи, разумеш?“ [Peljevin 2002: 280]

2) „– Не знам чак ни да ли верујем или не – рече Кољан. – Једном сам ишао са прангијања, а у души туга, свакакве сумње – укратко, душевна слабост. А тамо продавница икона, разних књижица. И купио ја једну, зове се „Загробни живот“. Прочитао шта буде после смрти. Брате, све познато. Одма’ сам познао. Кавезе, суд, амнестија, казна, члан. Умрети, то је као из затвора у Сибир. Шаљу душу на небеску прекоманду, зове се искушење. Све како треба, два стражара, све по реду, доле затвор, горе опуштено. А на тој прекоманди пришивају ти предмете – и твоје и туђе, а ти треба да се оправдаш по сваком члану. Најважније је да знаш кодекс. Али ако кум буде хтео, он ће те свеједно сместити у мардељ. Зато што му је такав кодекс, по коме одмах од рођења могу да ти пришију дела по пола чланова. Тамо на пример има члан – за лајање ћеш одговорати. И не кад си лајао где не треба, већ уопште за сваку реч који су у животу рекао. Капираш? Можеш да ходаш на прстима, свеједно увек има зашто да те затвори. Само да има душе, а искушење ће се наћи. Али кум може да ти смањи казну, нарочито ако кажеш да си последње говно. Он те воли. И још воли да га се плаше. Да се плаше и да се осећају као говно. А он сав бљешти, крила к’о лепезе, обезбеђење, све редом. Одозго погледа – шта је, говно? Јеси разумео? Прочитао сам и сетио се да је давно, још док сам дизао тегове и док је била

перестројка, нешто слично објављено у „Огоњку“, и сетио сам се, а кад сам се сетио сав сам се смрз’о. Значи човек је за време Стаљина живео као сад после смрти!“ [Peļevin 2002: 285-286]

И док у првом случају имамо бандитску интерпретацију Ничеове филозофије нихилизма, по свој прилици, на основу постхумног издања „Воља за моћ“, у другом примеру се на „разумљиви језик“ преводе основне концепције хришћанског поимања живота после смрти из Библије. Овакве и сличне „метафоре“ постале су препознатљив знак Пељевиновог стила. Писац покушава да помоћу њих укаже на улогу коју језик има у доживљају свега онога, што покушавамо да обухватимо када употребљавамо појмове „реалност“ и „свет“. Језик је, уопште узев, главни јунак Пељевинових дела. И начин на који се његови јунаци изражавају, по мишљењу писца, умногоме обликује нашу свакодневницу.

Ово је посебно било изражено у време настанка романа „Чапајев и Празнина“, када су у 90-м годинама значајну улогу у друштвеним процесима у Русији играли људи из света криминала. Њихово присуство у власти, политици, економији, готово свим друштвеним областима, утицало је на то да се представници ове друштвене групе почињу доживљавати као нека врста нове руске квази-елите. У народу се усталио термин „нови Руси“ (рус.: „новые русские“) као назив за бизнисмене који су на сумњив начин дошли до богатства током 90-х година [Костомаров 1999: 219]. Сама појава тог термина сведочи, пак, о томе да је улога бандита као фактора који обликује руску садашњост и будућност препозната од стране широких народних маса. Управо зато Пељевин и уводи бандите у свој роман као једну од «реалности» постсовјетског друштва. Они се не одушевљавају ни западњачким, ни источњачким вредностима, нити наслеђе совјетске прошлости за њих представља отежавајући фактор, нити размишљају о будућности у погледу системског решавања проблема и организације руског друштва у целини, већ своје постојање осмишљавају као тренутно задовољење свих својих жеља.

Дијалог из осмог поглавља одвија се између таквих представника нове руске свести, између Володина и двојице његових пријатеља, који су описани на следећи начин:

„Речју, ако је Шурик представљао елитни тип петроградског криминалца, Кољан је био типични московски кримос, чију су појаву генијално најавили футуристи с почетка века. Он се читав састојао од пресека једноставних геометријских тела – лопти, коцки и пирамида, а његова аеродинамична главица подсећала је на онај камен који су грађевинари одбацили, како је рекао јеванђелиста, али који је ипак постао камен темељац у новој згради руске државности“ [Peļjevin 2002: 274]

Цитирајући стих из Псалтира (117: 22) о „камену који одбацише грађевинари, да би постао глава угла“, а којим се означава сам Исус Христ, Пељевин га ставља у контекст тзв. одбачене генерације која је постала основа „нове зграде руске државности“. Ако би се подвукла паралела између изворног текста Новог Завета и цитата у Пељевиновом роману, испало би да на исти начин на који Исус као одбачени постаје основа хришћанства, тако и криминалци стварају обновљену руску државу након распада Совјетског савеза.

Суштина дијалога између Володина и других бандита своди се на потрагу за вечитим „кулирањем“ (рус.: кайф), које се у њиховом миљеу вреднује као највиша тачка реализације појединачне личности. „Кайф“ је термин из савременог руског сленга, говора младалачке субкултуре, који се махом везује за животно задовољење и уживање достигнуто или употребом наркотика, или остварењем неке жеље, постизањем циља, као и стицањем материјалног богатства које ослобађа човека од потребе да ради, што се доживљава као избављење од страдања. По истом систему, по којем се реализује просветљење јунака у другим поглављима овог романа, Володин делује као „духовни учитељ“ бандита Шурика и Кољана. Објашњавајући им суштину свог учења на, сада већ постсовјетском „новојазу“, Володин кроз појам „вечитог кулирања“ покушава да бандитима приближи идеју апстрактног, надреалног, нематеријалног аспекта људског постојања:

„– Ма није ту ствар у дрогама – рече Володин. – Овде је много већа лова умешана. Ако дођеш до вечног задовољства, неће ти требати ни бесна кола, ни бензин, ни реклама, ни порнић, ни вести. Ни другима. И шта ће онда бити?“ [Peļjevin 2002: 276]

Опијати чине значајан аспект њиховог дискурса – управо се под њиховим утицајем одвија приближавање поменутих ликова „истини“ коју Володин покушава да им открије. У контексту дешавања из осмог поглавља наркотици играју улогу катализатора процеса које се одвијају у свести „нових Руса“, али не и директног извора тих стања:

„У нама су сва задовољства овог света. Када нешто гуташ или се бодеш, ти просто ослобађаш неки њихов део. У дрогама нема задовољства, то је само прах, или, ето, гљиве... То је као кључић од сефа. Капираш?“ [Peļjevin 2002: 272]

Комбинација халуциногенних печурака и алкохола које конзумирају учесници разговора доводи до кулминације оних мисли на које их стално наводи Володин – прича о тајанственом „четвртом“ човеку који стално „кулира“ (рус.: „кайфует“), а чије присуство није ни емпиријски, ни материјално потврђено, изазива читав низ реакција код бандита. У намери да одгонетну ко је тај четврти, представници криминалног полусвета по први пут се суочавају са трансцедентним:

„- Није ствар у томе да ли ти то хоћеш или нећеш. Ствар је у томе да ако нешто хоћеш, онда сигурно ниси тај четврти, него неко други. Зато што тај четврти уопште ништа неће. Зашто би било шта хтео кад је свуд око њега – непрекидно задовољство?“ [Peļjevin 2002: 291]

Жеља да се постане тај „четврти“ што вечно кулира, јер се избавио од својих жеља и од потребе да стално доказује сопствени идентитет, наилази код Шурика и Кољана на неуспех управо услед чињеница да постоји жеља да се постане „четврти“. Испоставља се да су управо жеље оно што одређује представнике ове генерације руског друштва. На основу тога се може закључити да се Пељевин овде не дотиче толико будизма, колико постмодернистичке филозофије и, конкретно, Делезовог учења о „машини жеља“ као темељној основи идентитета савременог човека. „Нови Руси“ су настали не само као производ распада социјалистичког система, већ првенствено услед успоставе капиталистичких односа у Русији током 90-х година. Суштину утицаја тих односа

на човека покушали су да објасне Делез и Гватари у свом двотомном делу „Капитализам и шизофренија“, а у самом Пељевиновом роману се посебан акценат ставља на први том тог дела, на књигу „Анти-Едип“. Настала као критика Фројдове психоанализе и Марксове филозофије, ова књига прилазила је феномену жеља као основној јединици производне снаге економије [Fausault 1972: 15]. Раздвајање жеља од потреба главна је окосница тог рада, и главни моменат разилажења са Фројдом и Марксом. Пељевин конципира своје јунаке у осмом поглављу као скуп жеља који генеришу тражњу у новој економској реалности савремене Русије. На Делезову и Гватаријеву „дијагнозу“ надовезује се, пак, латентна Пељевинова мисао о условности системског организовања друштва, што се формално поклапа са основним концепцијама будистичког учења.

Зато је и потрага за тим фамозним „четвртим“ ограничена могућностима изражајних средстава криминалног дискурса који, попут језика примитивних племена, постаје наглашено конкретизован, неспособан да изрази узвишено, нематеријално и апстрактно:

„Сад замисли да те тај твој унутрашњи тужилац привео, сви твоју унутрашњи адвокати су заказали и тебе су сместили у твој сопствени мардељ. Е сад замисли да при том остаје неко четврти, кога нико никада не вуче, кога не можемо назвати ни тужиоцем, ни оптуженим, ни адвокатом. Који се никад нигде не појављује, оно, као, ни адвокат, ни оптужени, ни дрот.

– Замислио сам.

– Значи, тај четврти и јесте онај који вечно кулира. И њему о том кулирању ништа не треба објашњавати, капираш?

– А ко је тај четврти?

– Нико.

– Може ли се он некако видети?

– Не.

– Добро, можда не видети, али бар осетити?

– Исто не.

– Значи испада да њега у ствари и нема?

– У ствари, ако хоћеш да знаш – рече Володин – тих тужилаца и адвоката нема. Ма и тебе, у суштини нема. Ако неко и постоји то је он.“ [Peļjevin 2002: 279]

Стиче се утисак да главни јунак у овом поглављу „Чапајева...“ постаје сам језик, односно његове трансформације, изазване транзиционим процесима 90-х година. Бандити, њихова свест, и њихова нова улога у руском друштву појављују се као последица процеса који се одвијају у савременом руском језику. Али том тврдњом се само поново апострофира стара дилема о томе шта прво настаје – језик који порађа такву свест, или свест која користи такав језик. Са таквом дилемом се суочавају и Володин и његови пријатељи:

„- А можда у ствари и није тако. Можда наш Бог није као кум са ротаљкама зато што ми живимо у зони, већ обрнуто – зато и живимо у зони, што смо себи изабрали Бога као кума са сиреном. Па сву су ту глупост о зубима душе, о пећи у којој спаљују комуњаре, о прекоманди на небу – све су то пре колико векова смислили! А код нас су просто решили да направе рај на земљи. И направили су! Брате, опако су по плану направили! А кад су направили рај, испало је да он без пакла не може, јер, какав је рај без пакла? То није рај, него го к...ц. Значи... Не, бојим се и да мислим даље.

– Можда је тамо где људи праве мање срања и Бог бољи. Типа, Америка или Јапан – рече Кољан.“ [Peļjevin 2002: 288-289]

Иако се у први план поново износи стил излагања, у овој цитату садржи се једна од кључних мисли Пељевиновог стваралаштва – за реалност у којој људи живе онајвише су заслужни сами људи и њихове жеље. Метафора о избору Бога управо је усмерена на опис специфичног односа руског народа према власти. И намера да се створи „рај на земљи“, иза које се крије очигледна алузија на изградњу социјализма, суочена је са „паклом“ који је та намера изазвала.

Потрага Володина, Кољана и Шурика за „четвртим“ завршава се исто онако како је и почела – после још једног наркоманског бунила бандити се враћају својој свакодневници. Остаје, међутим, нејасно ко је био тај четврти, чије је присуство писац на више места указао. На почетку деветог поглавља курзивним

текстом биће и директно означен читалац као један од оних који је „домалочас и сам седео поред ватре“ [Peļjevin 2002: 299] са Володином, Кољаном и Шуриком. Ако је читалац тај који „вечно кулира“, онда се читава проблематика поглавља поново шири, и добија обресе постмодернистичког преосмишљавања односа текста, аутора и читалаца. Излазећи из оквира сижеа у област његове рецепције, Пељевин као да даје себи улогу критичара сопственог текста – исто као што његови јунаци нису сигурни да ли је друштвени систем у Русији такав зато што људи сами стварају такав систем, или систем ствара такве људе, такву позицију добија и текст у односу на његове читаоце. Поистовећивање читалаца са вредносним критеријумима Шурика и Кољана и јесте присуство „четвртог“, али је његова способност да „вечно кулира“ условљена „реалношћу“ која не излази из корица Пељевинове књиге, и самим тим за њега не постоје ни Шурик, ни Кољан, баш као што за ту двојицу не постоји никакав читалац, тј. „четврти“.

Штавише, Чапајев у деветом поглављу чита тај последњи пасус Петрових забелешки о сопственом кошмару, и тумачи их у складу са својом „филозофијом“:

„– Чини ми се, Пећка, да у теби књижевник заузима превише места – рече најзад. – То обраћање читаоцу, кога заправо нема, је прилично јевтин потез. Ако чак и дозволимо да ће неко други осим мене прочитати ову неразумљиву причу, уверавам те да уопште неће помислити на очигледну чињеницу свог постојања. Пре ће замислити тебе, како пишеш ове редове. И бојим се...“ [Peļjevin 2002: 299-300]

Овде није толико проблематично одрицање постојања читаоца, колико коментарисање циља Петровог обраћања њему. Карактеришући то као „јевтин потез“, Чапајев инсистира на томе да то обраћање ни на који начин неће подстаћи читаоца на размишљање о свом постојању, чиме се индиректно означава фундаментална улога књижевности у општечовечанском наслеђу. Сваки облик наратива, сваки текст, помера границе доживљаја непосредног простора као једине могуће реалности и самим тим даје врло условно значење том појму. На исти начин и метафоре, којима обилују Пељевинови текстови, релативизују значење језика којим се користимо. Према томе, и када говоримо, и када читамо или пишемо неки текст, ми се у одређеном смислу бавимо неким обликом стварања. Пељевин ставља акценат управо на тај чин производње нових смислова

и значења, и даје свом јунаку Петру улогу универзалног демиурга-свествараоца читавог романа. При чему сам јунак, говорећи о својим револуционарним стиховима, објашњава процес стварања као инспирацију која не зависи од свести и логичког аспекта промишљања:

„Уосталом, никада нисам добро разумео своје стихове, одавно наслућујући да је ауторство сумњива ствар, и све што се тражи од оног ко је узео у руке перо и савио се над листом хартије је да построји у једну линију мноштво кључаоница које постоје у души, тако да кроз њих на хартију одједном падне зрак сунца.“ [Peļjevin 2002: 306]

Користећи се метафором кључаонице, Петар овде изједначава стварање са „ослабаћањем“ заробљених потенцијала душе. Овакав доживљај стварања представља неку врсту Пељевинове интерпретације проблема ауторства. Овакво тумачење стварања подудара се и са будистичким, и са хришћанским перцепцијом ауторства. Док се у хришћанству на ствараоца гледало као на инструмент у рукама Бога, и практично се сам процес сматрао грешним због неизбежне сујете која у том процесу настаје, у будизму су том проблему прилазили са становишта оног истог складишта свести, алаје-вицњане, која одређује све карактеристике личности и одражава се у његовом стваралаштву. Формално поклапање будистичког схватања ауторства са савременим постмодернистичким схватањима о односу текста и аутора послужило је Пељевину да и овај аспект људског живота заогрне у мистични плашт источњачке религиозне филозофије.

Једнако је важан однос аутора и публике која “конзумира” његове текстове – од укуса публике, између осталог, и зависи доминантни стил епохе. Зато главни јунак романа Петар остварује највећи део свог револуционарног песничког стваралаштва у контексту обраћања руководиоца дивизије Ивановским ткачима, тј. пролетеријату, чији је смисао за разумевање уметности и узвишених тема био знатно нижи од градске публике дореволюционог Петербурга и Москве:

„О, како сам зажалио што у том тренутку у близини није било некога од симболиста, Сологуба, на пример! Или још боље, Мерешковског. Зар би се могао наћи дубљи симбол? Или, боље рећи, шири? Таква ће,

мислио сам са тугом, и бити судбина свих њихових уметности у оном тунелу-ћорсокаку у којој нас вуче локомотива историје. Ако чак и вашарски трбухозборац мора да прибегава оваквим триковима да би задржао пажњу публике, шта тек чека поезију? За њу у новом свету неће остати ни мало места – или, тачније, биће места, али ће стихови бити интересантни само ако буде познато и документовано да њихов аутор има два к...а, или, да је бар у стању да их прочита дупетом. Зашто, мислио сам, зашто свака социјална катаклизма у овом свету води томе да на површину испливава она гнусна стока која приморава све остале да живе по њеним подлим и конспиративним законима?“ [Peļjevin 2002: 308-309]

Ово размишљање о улози уметности и песништва долази након описа представе за револуционарну војску у којој је учешће узео “вашарски трбухозборац”, а чију главну способност најављују као “говор” кроз задњицу. Одушевљење публике таквим ниским нивоом културног живота инспирисано је реалним историјским “узорима”: велику популарност крајем XIX и почетком XX века у Француској уживао је Жозеф Фујол, познатији као “Ле Петоман”, естрадни уметник који се одликовао способношћу изузетне контроле мишића ректума, што му је омогућавало да имитира широк спектар звукова. Највећи проблем у читавој тој ствари није сам уметник, већ огромно интересовање публике за његов “дар”, које је ишло дотле да су се међу његовом публиком нашли чак и принц од Велса, белгијски краљ Леополд и Сигмунд Фројд [Nohain, Caradec 1993]. Управо у контексту такве „уметности“ Пељевин прозива чувене симболисте Сологуба и Мерешковског, указујући на општу тенденцију декаденције културе и уметности у прелазним периодима.

Ипак, о чему заправо говоримо када помињемо високу и ниску културу? Шта је то што конкретно разграничава лепо понашање од ружног, високе естетске вредности одређеног уметничког дела у контрасту са другим, или посебну вредност неког текста у односу на друге? Културолози би рекли да се аксиолошки аспект културе детерминише људским осећајем за естетику. Достојевски је писао да ће лепота спасити свет, а Пељевин се прихвата незахвалног посла њеног дефинисања у свести Петра Празнине. Покушавајући да самом себи објасни шта је то лепота, главни јунак романа “Чапајев и Празнина” размишља:

„– Да, сто. Значи, деведесет она даје у тренутку када је видимо, а остало око чега се и води хиљадугодишње цењкање је тек мали остатак. И тих првих деведесет процената се не могу разложити ни на какве делове, зато што је лепота недефинисана и недељива, ма шта лагао Шопенхауер. А што се тиче осталих десет посто, то је просто збир нервних сигнала који не би вредели ништа ако им у помоћ не би дошли машта и сећање...“ [Peljevin 2002: 318]

Осећај за лепо овде се разматра у контексту извора који утиче на његово формирање. Петар налази да је лепота условљена личним утиском, који врло често зависи од искуства и општег нивоа образовања појединца, те да је зато она увек субјективна. Тренутак у којем нека импресија за нас добија карактеристику лепоте се, по Петру, поистовећује са ослобођењем унутрашње симболике и значења које се током читавог живота таложило у свести. Овакво схватање лепоте надовезује се на општеприхваћено мишљење да се лепота доживљава као нешто „инстинктивно, што се очувало у људском сећању захваљујући мноштву претходних поколења живих бића са њиховим несвесним искуством, а такође и хиљадама генерација људи са свесним искуством“ [Ефремов 1963: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_gk/efremi01.htm?9/89]. Главни јунак се, по свој прилици, осврће на Шопенхауерове „лажи“ у погледу његовог размишљања о узрасту као фактору који одређује човеков однос према лепоти [Шопенгауер 1992: 402].

Контекст у оквиру којег се остварује јунаково размишљање о лепоти је достизање врхунца интимизације са Анком, праћен и следећим размишљањима:

„Док је сама жеља још пред нама, процес успињања надвладава сва осећања. Следећи камен на који нога треба да ступи, грм корова за који се може ухватити... [...] Да, смисао свему томе даје циљ, али њега нема ни у једној од тачака на путу. У суштини, приближавање циљу је више од самог циља. Постојао је, чини ми се, извесни опортуниста Бернштејн који је рекао да је кретање – све, а циљ – ништа...“ [Peljevin 2002: 316-317]

Цитирајући кључну мисао немачког политичара Едуарда Бернштејна, идеолога ревизионизма и утемељивача немачке социјал-демократије, о томе да „за

њега ништа не значи када социјализам називају крајњим циљем, већ да је кретање [ка њему – Н.Б.] све“ [Bernstein 1984: 88], Пељевин је ставља у контекст полног односа Петра и Анке, за који ће се испоставити да се дешава у Петровом сну. Поред чисто ситуационе пародије овог цитата због контекста његове употребе, може се приметити и алузија на дуготрајни процес „изградње социјализма“ као бесконачног кретања ка великом коначном циљу успоставе комунизма, „савршеног бескласног друштва“ у Совјетском савезу. За самог јунака Пељевиновог романа чин спајања са Анком, без обзира на то што се дешава у сну, представља коначно суочавање са његовим најдубљим жељама – у том смислу жеља коју Петар осећа према Анки није значајна због самог чина спајања, већ због процеса који ка томе води. Буђење из сна и суочавање са реалношћу илузије спајања са Анком доноси такво разочарење главном јунаку да жеља према Анки у њему почиње да бледи. На тај начин јунаци овог романа по ко зна који пут настављају да се формално крећу путем будизма, у овом случају путем избављења од жеља, али такво њихово кретање није нимало мотивисано искреним продуховљењем, већ карактеристикама живота у Русији.

У даљем току приповедања у претпоследњем поглављу Пељевин ће се у облику кулминационог дијалога између Петра и Чапајева дотаћи тема слободе и душе, тема која су за класичну руску књижевност чинила окосницу религиозно-етичке мисли. Овај разговор одвија се у присуству непосредне опасности од побуне Ивановских ткача. Дотичући се теме слободе, Петар најпре провоцира Чапајева питањем:

„– Значи, не плашите се хапшења? Наравно, свима нама, руским интелектуалцима, чак и у лудници остаје тајна слобода a-la Pushkine, и можда...“ [Peļjevin 2002: 321]

А на крају поглавља Чапајев наводи Петра на коначни закључак о слободи:

„– Схватио сам једну ствар – рекао сам. – Слобода је само једна – то је кад си слободан од свега што ствара ум. Та слобода зове се „не знам“. Потпуно сте у праву. Знате, постоји израз – „изречена мисао је лаж“. Чапајев, рећи ћу вам да је и неизречена мисао лаж, зато што у свакој мисли већ постоји изреченост.“ [Peļjevin 2002: 333]

Позивајући се на Пушкинову „тајну слободу“, Петар означава један од значајнијих феномена интелектуалног живота у историји руске културе. Суочени са сталном претњом царских или бољшевичких цензора и честих казни због слободољубивих идеја, руски интелектуалци и ствараоци налазили су уточиште у свом „унутрашњем свету“, у којем никаква власт није могла да ограничи узлет њихове мисли. Управо је о таквој „слободи“ веома често писао Пушкин, нарочито када се налазио у кућном притвору због нерасположења руских царева према његовом стваралаштву. За Пелеевина је такво виђење слободе једно од најзначајнијих наслеђа руског интелектуалца. Разговор са Чапајевом уздиже ту традицију на сасвим нови ниво – ослободити се не само од спољашњег света, него и од унутрашњег. Јер шта је у ствари унутрашњи свет, оно што се доживљава као лични идентитет? Разматрање тог питања имплицитно је присутно у изразу „изречена мисао је лаж“. Ради се о цитату из песме „Silentium!“ руског песника Фјодора Тјутчева: „...Как сердцу высказать себя? / Другому как понять тебя? / Поймет ли он, чем ты живешь? / Мысль изреченная есть ложь, / Взрывая, возмутишь ключи, / – Питайся ими – и молчи...“. При чему је сам израз постао широко распрострањена крилатица у руском језику, чији је основни смисао у томе да ће ретко коју изречену мисао други човек схватити на адекватан и правилан начин [Серов 2003: 534]. Петар, доживљавајући извесно прозрење, закључује да је и неизречена мисао лаж, тј. да и сама помисао као таква није намењена достизању Истине, већ продубљивању заблуде о својем самосвојном „Ја“. Поништавајући и „унутрашњу“ и „спољашњу“ концепцију слободе, Петар поништава само значење те речи, што је још један корак ка достизању Празнине.

Једини чврст концепт који још увек преостаје у Петровој свести је појам о души. Пошто је он нераздвојан од религиозних представа, Чапајев покушава да поколеба Петрову веру у постојање душе помоћу приче о капетану Овечкину који је хтео да прода душу ђаволу. Као један од најстаријих сижеа, прича о продаји душе ђаволу чини темељ људских веровања о грешном карактеру људске душе. Чапајев преко те аналогije покушава да приведи процес Петровог буђења крају:

„– Немамо, Пећка, никакву душу ни ја, ни ти, ни штапски капетан Овечкин. То душа има Овечкина, Чапајева, Пећку. За душу се не може рећи

да је она код свију различита, и не може се рећи да је код свију иста. Ако се за њу нешто и може рећи, онда је то да ни ње нема.“ [Peljevin 2002: 328]

У намери да обори веру у постојање душе, Чапајев ставља пред Петра коначни изазов, будући да је до тог тренутка деконструисао све саставне елементе Петрове личности, једино се вера у своју душу испречава испред Петровог схватања Празнине. Тај циљ, ипак, не бива достигнут – врхунац дијалога између Петра и Чапајева, праћен приближавањем побуњене масе кућици у којој су се налазили, не доводи главног јунака до буђења, те је Чапајев принуђен на најубедљивији корак ка рушењу „реалности“ која окружује јунаке:

„– Био је то глинени митраљез – рече Чапајев. – Сада могу да ти кажем шта је то. У ствари то и није никакав митраљез. Пре много хиљада година, задуго до доласка на свет Буда Дипанкара и Буда Шақјамуни, живео је Буда Ангама. Он није губио време на објашњавања, већ је само показивао на ствари малим прстом своје леве руке и одмах после тога се појављивала њихова истинска природа. Када би показао на планину она би ишчезавала, када би показивао на реку и она би нестајала. То је дуга прича – укратко, завршило се тако што је показао малим прстом на самог себе и након тога ишчезао. Од њега је остао само овај мали прст леве руке који су његови ученици сакрили у комаду глине. Глинени митраљез и јесте тај комад глине са Будиним прстом... Веома давно у Индији је живео човек који је покушао да претвори тај комад глине у најстрашније оружје на Земљи. Али тек што је у глини пробушио рупу, прст је показао на њега самог и он је нестао. Од тада се прст чувао у закључаном ковчегу и преносио с места на место док се није изгубио у једном од монголских манастира. А сада се сплетом читавог низа околности нашао код мене. И управо смо га употребили.“ [Peljevin 2002: 337]

Пељевин се још једаред осврће на староиндијске будистичке текстове, у којима се, поред многобројних још увек актуелних секти при будизму, наводи велики број Буда који су претходили појави Сидарте Гаутаме, и према којима се делимично и осмишљава хронологија настанка света у хиндуизму и будизму. У тим текстовима се помињу имена отприлике тридесетак Буда за које се верује да

су постојали и извршили значајан утицај на обликовање савременог филозофског и религиозног система Истока. За поменутог Буду Дипанкара се сматра да је живео пре сто хиљада година и да је прорекао појаву Гаутаме [Ghosh 1987: 33-38]. Ипак, име Буда Ангаме из Пељевиновог текста нема ни на једном списку древних текстова, баш као што нема ни сижеа о малом прсту, те се ова Чапајевљева прича може схватити као извесна контаминација будистичког учења у циљу завршетка психолошких процеса у свести главног јунака.

Овакав завршетак деветог поглавља контрастира са радњом из десетог, када се испоставља да је Петар током својих снова константно био изложен вицевама о Чапајеву и Пећи који су један другом причали Володин и Сердјук. Управо ови вицеви су на један или други начин инспирисали снове Петра из непарних поглавља, те он покушава осталима да објасни „шта се заправо десило“, тумачећи вицеве као погрешну интерпретацију реалних догађаја. У том контексту се може сагледавати и легенда о Буди Ангами и његовом малом прсту који чини да све у шта је он уперен нестане – она придобија све карактеристике обичног лица. Тако Чапајев искрено и говори Петру да је „читав овај свет виц који је Господ Бог сам себи испречао“. Тиме је и дефинитивно деконструисана декорација под којом су маскирани источни мотиви у овом роману – вицеви које је главни јунак у полусвесном стању слушао корелирали су са осталим елементима његове психе и формирали фантазмагорични митолошки свет из непарних поглавља, који постаје директан пут у подсвест шизофреног Петра Празнине.

Прелазак из подсвесног у свесно стање, и коначно Петрово суочавање са самим собом, дешава се у последњем поглављу. Мотив који јунака пребацује из једног стања у друго је ураћање у реку Урал:

„Оно што сам угледао било је налик на ток неизмерно широке реке која је светлела свим дугиним бојама, реке која је почињала негде у бескрају и текла у исти такав бескрај. Простирала се око нашег острва на све стране докле је поглед допирао, али ипак то није било море, него баш река, струја, зато што је имала јасно приметан ток. Светлост којом нас је обасјавала била је веома јарка, али у њој није било ничег заслепљујућег или страшног, зато што је она у исто време била милост, срећа и љубав бескрајне снаге – заправо те три речи истрошене књижевношћу и

уметношћу уопште нису у стању да било шта пренесу. Једноставно, било је довољно гледати на те разнобојне ватрице и искре које стално настају, зато што је све на шта бих могао да помислим или сањам већ било део те дугине струје, а још прецизније – та дугина струја је и била све оно што сам могао да помислим или искусим, све оно што је могло да постоји и не постоји – и она, то сам знао засигурно, није била нешто различито од мене. Ја сам одувек био она и више ништа.“ [Peljevin 2002: 340-341]

Симболика ове реке постаје основна разделна линија у Пелјевиновом роману, и представља вишеслојни мотив: према књизи Фурманова и филму, историјски Чапајев се утопио у Уралу бежећи од белогардејаца, а то је уједно и река која раздваја два континента, Европу и Азију, као и европски и азијски део Русије. Чапајев ће у роману ову реку дефинисати као „Условну Реку Апсолутне Љубави“, скраћено Урал (рус.: условная река абсолютной любви), коју ће главни јунак и доживети у тренутку урањања у њу. У будистичком смислу то је тренутак када Петар спозна непостојање сопственог „Ја“, тј. доживи Нирвану, те са чином урањања престаје да постоји и свет који је постојао у његовом уму. У рационалном смислу ће се на почетку десетог поглавља испоставити да је Петрово осећање реке као струје заправо третман електрошоковима:

„Руке и ноге биле су ми каишевима стегнуте за столицу а глава је лежала на малом јастучету од скаја.

Однекуд из полумрака испливаше дебеле усне Тимура Тимуровича, приближише се мом челу и спустише на њега у дугом и влажном пољупцу.

– Потпуна катарза – рече он. – Честитам.“ [Peljevin 2002: 343]

Психијатар Тимур Тимурович убеђен је у потпуни успех његове методе лечења, коју је описао као дозвољавање психози да се у потпуности реализује до краја, и да се уруши сама у себе, након чега је могуће уклонити илузорни свет. Не сумњајући у Петрово излечење, психијатар га отпушта из установе, несвестан да Петар и даље наставља да себе доживљава као интелектуалца са почетка XX века. У процедури напуштања психијатријске установе један за другим се разоткривају симболи који су на измењену Петрову свест деловали као инспирација за изградњу свог посебног, унутрашњег света, у којем се јунак осећао много

природније, слободније и испуњеније него у ружној свакодневници реалног света. Бекство од ужасних и мучних животних прилика у постсовјетској Русији 90-х година један је од кључних разлога зашто Петар прави избор у корист свог измишљеног света са Чапајевим и Анком, света који обилује њему познатим и омиљеним источњачким мотивима, али и значајним уделом западноевропске филозофије.

Дошавши некако до Москве након изласка из луднице, Петар одбија да у њој препозна било шта што излази из оквира његових представа о Москви с почетка XX века. Петар као да не жели да види осамдесетогодишње комунистичко наслеђе, баш као ни тенденцију њене модернизације у постсовјетско доба. Колоквијални разговор са таксистом претвара се у спор око кључних проблема уређења и функционисања руске државе, који огољава Петрову принципијелну непомирљивост са садашњошћу:

„– Веома једноставно. Сваки пут када се у свести појави појам и слика Русије, не треба им дати да се растворе у сопственој природи. А пошто појам и слика Русије заправо и немају никакву природу, на крају ће Русија изгледати потпуно сређена“ [Peļjevin 2002: 360]

Овакав „будистички“ одговор на чувено питање „Шта да се ради?“ не нуди никаква решења и никакве утопистичке идеје, већ уверавање себе да су сви проблеми решени, и да је Русија „потпуно сређена“. Необичност одговора наводи таксисту на мисао да има посла са неуравнотеженим човеком, што му Петар и потврђује, називајући чак и лудницу из које је изашао. Петров поход по „новој“ Москви завршава се у ресторану налик на дореволюционе кабаре клубове. У њему ће се и одиграти коначно одрицање главног јунака од стварног света, након што резигнираност њиме и свим оним што тај свет чини досегне врхунац. Не могавши да прихвати ни карактеристичан за тај период стил одевања са сакоима у јарким бојама, ни извештаченост и препотентност публике, ни бесмислене неталентоване квазиуметничке наступе, Петар, у тренутку најинтензивнијег емоционалног набоја изговара следеће стихове:

„Вечно невраћање

Узимајући форме разне, нестајући, нестајући, мењајући лице,

И кидајући жице ваља већ седамсто година,
Из седамнаесте огледне психијатријске болнице
Бежи сумасишавши који зове се Празнина.
За бекство се времена нема, та мисао у њему лежи.
И бежати нема се куда, јер „никуда“ не можеш стићи.
Али ситница све то је кад знамо да оног што бежи,
Баш нигде и баш никако није могуће наћи.
Може се рећи да постоји процес кидања жице,
И може – да никаквог кидања жице и нема.
Зато лудак Празнина носи на руци љубичасте бројанице
И никада се не прави да икакав одговор спрема.
Зато што у свету, чије је својство да нестаје ко зна куда,
Боље је ни у шта не клети се, говорећи и „Не, не“ и „Да, да“.“
[Peljevin 2002: 367-368]

Овај лични тестамент упућен свету означава тачку прекретницу у свести главног јунака. Док је за хиндуизам и делимично будизам централни религиозни појам била идеја о “вечном повратку”, којим су се заправо изражавали различити облици идеје реинкарнације, Петар осуђује себе на “вечно невраћање”, одбацујући могућност поновног рађања у неком другом животном облику и пригрљавајући једино онај свет који се у његовом уму рађа и са њим нестаје. Амбивалентност која се при том наглашава означава да коначних истина нема, јер нема ни субјекта од којег Истина зависи. Символички гест пуцња у блештави лоптасти лустер који је уследио за стиховима представља пуцањ у Реалност, Творца, може се рећи и у сам Логос, после чега наступа мрак и суманута пуцњава осталих посетилаца кабареа.

Успевши да се извуче из тог мрака, Петар у споредној улици затиче оклопни аутомобил Чапајева који чека да га одвезе у правцу који је он одабрао. У последњем сусрету са његовим духовним учитељем Петар по први пут искрено одговара на Чапајевљево питање:

„– Како си? – упита.

– Не знам – рекао сам. – Тешко ми је да се снађем у вихору гама и боја унутрашње противуречног живота.“ [Peljevin 2002: 369]

Петров одговор није само искрени опис душевног стања главног јунака Пељевиновог романа, то је одговор читаве генерације која је доживела распад Совјетског савеза и почетак транзиције ка другачијем друштвеном систему. Процеси који су обухватили обрачун са совјетским наслеђем из прошлости и истовремено наметање оних вредности које су донедавно биле предмет најоштрије критике створили су у психи оне генерације која је одрастала и живела под оба система крајње противуречности. Управо те противуречности, изазване унутрашњим поништавањем два вредносна система, послужиле су као својеврсни генератор анксиозности и стреса који ће условити појаву најразличитијих психоза. Губитак животних оријентира и нестанак животних циљева услед општег осећаја безизлазности доприноси нарастању жеље за бекством из таквог постојања, која се у роману манифестује у облику већ поменутог мотива фуге. Једино што се та fuga другачије манифестује код сваког лика који борави у московској психијатријској клиници – док Просто Марија види решење те ситуације у бежању на Запад преко холивудских блокбастера, Сердјук бежи на Исток алкохола који га безмало доводи до ритуалног саможртвовања. Володин, пак, користи морални и политички вакуум руског државотворног апарата да би стекао богатство и моћ, али и он је принуђен да бежи од самог себе и осећаја кривице, и то бекство му омогућавају халуциногена средства и опијати. Главни јунак, Петар, бежи у свој унутрашњи свет који је изграђен од делића бројних информација из филмова и књига, углавном посвећених источњачким религиозним учењима, зен-будизму, Кини и соц-реалистичким митовима.

„Будизам“ који на први поглед извире из непарних поглавља овог Пељевиновог романа заправо је одраз свести главног јунака, унутрашњи свет, уз помоћ којег Петар успева да преброди перманентно осећање губитка свих „реалности“ у пост-идеолошком друштву. Петар није у стању да прихвати Москву и московско друштво 90-х година, њему је неразумљив и одбојан свет Володина, Просто Марије, па чак и Сердјука. Соц-реалистички наратив, који чини важан аспект Петровог идентитета, судара се и мутира са вицевама о Чапајеву и Пећи, што све доводи до потпуног рушења првобитних представа о свету и свом „Ја“. Одбацивањем нове „реалности“ 90-х година, и рушењем старе социјалистичке, Петар долази до апсолутне Празнине, али је не доживљава на трагичан начин, већ у сасвим будистичком духу, у облику својеврсног ослобођења од страдања:

„Климнуо сам, окренуо се према вратима и погледао кроз отвор. Најпре сам кроз њега видео само плаве тачке светиљки, које су пресецале мразни ваздух, али ишли смо све брже и ускоро је унаоколо већ сипио песак и шумели су водопади мом срцу драге Унутрашње Монголије.

Кафка-јурта

1923-1925“ [Peļjevin 2002: 370]

Овакав завршетак романа и означавање места његовог настајања као „Кафка-јурте“ сведочи о посвећености главног јунака његовом унутрашњем свету и специфичном доживљају света који га окружује. И у Кафкином стваралаштву је преовладавајуће осећање било безизлазност и апсурд, услед чега га нису сврставали у ове или оне књижевне правце, него углавном везивали за егзистенцијализам [Малахов, Филатов 1991: 176-178]. Помињањем Кафке као да је означена основна тема романа – однос унутрашњег света човека са спољашњим окружењем у којем живи постаје главни повод за размишљање у «Чапајеву у Празнини».

2.2. УТИЦАЈ СРЕДСТАВА МАСОВНОГ ИНФОРМИСАЊА НА ПЕРЦЕПЦИЈУ САВРЕМЕНОГ СВЕТА: О РОМАНУ „ГЕНЕРАЦИЈА „П“

Опште осећање безизлазности којом одише роман „Чапајев и Празнина“ добија свој наставак у следећој књизи коју Пељевин објављује 1999. године, у „Generation „П“. Иако првенствено усмерен на анализу утицаја медија на свест савременог човека, кроз читав роман и даље присуствује паралелизам Исток – Запад, који је овде подређен главној теми. Док је у свом претходном роману, у „Чапајеву...“, Пељевин писао о непомирљивим унутрашњим противуречностима које су настале у свести руског човека као последице крупних промена почетком 90-х година, у „Генерацији П“ писац се на себи својствен начин фокусира на реалије живота у Русији у другој половини 90-х. Задржавајући свој карактеристични однос према реалности као објекту ума, Пељевин му придаје сасвим ново значење у условима глобализованог информатичког друштва. Визуелизација митова и религиозних мотива из „Чапајева...“ претвара се у виртуелизацију реалности у „Генерацији П“.

Већ у самом наслову означава се главна временско-просторна координата, која ће се у облику метафоре провлачити кроз читав роман, остављајући читаоцима само да нагађају конкретан одговор на питање о томе шта се крије иза тог акронима. Како је роман оригинално објављен под насловом „Generation П“, одмах се запажа комбинација енглеске речи за поколење и ћириличног иницијала „П“, који управо служи као извор бројних нагађања и метафоричких игара у тексту. Како пише Лав Рубинштејн, већ од првих страница романа поменуто „П“ везује се за генерацију која је одабрала „пепси“ [Рубинштейн 1999: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-rub/1.html>]. Под овим се подразумева историјски договор између председника савета министара СССР Алексеја Косигина и председника PepsiCo Доналда Кендала о почетку производње освежавајућег напитка «Пепси-кола» у Совјетском савезу 1981. године у Новосибирску – био је то први конкретан случај отварања Совјетског савеза за компаније са Запада, и својеврсни симбол генерације 80-х година, чија је судбина била усмерена на приближавање Западу и западним вредностима. Симболички значај «пепси-коле» за судбину Совјетског савеза додатно потврђује и то што је први рекламни спот у историји совјетске телевизије био посвећен управо њој [електронски ресурс: http://www.pepsico.ru/company/pepsico_in_russia_history/].

У ширем смислу историја конкуренције компанија Пепси и Кока-кола један је од најкарактеристичнијих примера брендирања и употребе реклама ради освајања тржишног удела. Као компанија за коју је вечито било резервисано „друго место“, Пепси је покушала да се позиционира на тржишту као алтернатива мејнстриму – њене бројне рекламне кампање биле су усмерене не конкретно на то да је њихов производ бољи од конкуренције, већ да су конзументи њихових производа другачији од осталих људи управо по томе што конзумирају њихов производ. Управо у том контексту настаје чувени слоган ове компаније „Оживите! Ви сте Пепси Генерација“ („Come Alive! You’re the Pepsi Generation!“)³⁰, који је, по свој прилици, одиграо значајну улогу у формулисању наслова Пељевиновог романа. Такво тржишно позиционирање ишло је толико далеко да су маркетинг менаџери компаније Пепси искористили и једну прилично осетљиву појаву америчког друштва средином XX века – расну сегрегацију, како би побољшали продају. Снимивши серију реклама у којима је афроамеричко становништво САД представљено без уобичајених стереотипа карактеристичних за ‘40 и ‘50 године XX века, Пепси је изградио свој маркетинг као сушту супротност маркетингу Кока-коле, и притом се суочио са бројним дискриминацијама и претњама [Michelle 2007]. Све то је водило коначном утемељењу у свести потрошача представе о Пепсију као антиподу Кока-коле, универзалне супротности не само онога што та компанија представља, већ супротности свакој доминацији. Управо зато је улазак Пепсија на Совјетско тржиште представљао својеврсну потврду такве тржишне нише, будући да су се производи ове компаније почели доживљавати као “свој” напитака, супротстављен “мрској” западњачкој “Кока-коли”.

Описујући генерацију младих совјетских грађана који су ‘80-их година одрастали уз “пепси”, Пељевин о њиховом животу пише следеће:

„Једна од његових визиткарти постао је спот који рекламира „пепси-колу“ – спот који је, како су уочили многи аналитичари, постао преломна тачка у развоју читаве светске културе. У њему су упоређивали два мајмуна. Један од њих је пио обичну колу, и могао је да обавља неке

³⁰ Пепси је под овим слоганом конципирао своју рекламну кампању поделе људи на Кока људе и Пепси људе, где су се ови потоњи представљали као млади, енергични и оријентисани на будућност, в. Zuman S. Brott A. (2003) *The End of Advertising as We Know It*. John Wiley and Sons, стр. 71-73.

једноставне логичке радње са коцкицама и палицама. Други је пио пепси-колу. Весело фућкајући он се у ципу возио према мору, окружен девојкама, којима се очигледно фућкало на женску равноправност (при блиском контакту са мајмунима, најбоље је једноставно не размишљати о сличним стварима, јер ће равноправност и неравноправност бити подједнако тешке за душу).“ [Peljevin 2004: 8]

Пељевин овом споту придаје глобални значај не само зато што „мајмун у ципу окружен девојкама“ у великој мери корелира са савременом свакодневницом, већ првенствено због тога што је овај спот представљао један од ретких примера преосмишљавања вредносног система путем тзв. „економско-пропагандних порука“. Намећући као пожељне вредности тежњу ка „успеху“ по сваку цену, без обзира на моралне или било какве друге вредносне категорије, овај спот и потоње рекламне концепције генерално су грађене на начелу подела људи на „победнике и губитнике“, где су ови први по правилу конзументи производа компаније која наручује рекламу. Тако настаје нека врсте савремене тржишне теорије Раскољњикова, која је у великој мери обликовала свест оне генерације која је у 80-им годинама безбрижно конзумирала „Пепси“, а већ у 90-им имала кључну улогу у почетној етапи акумулирања капитала у Русији. Поларизација њиховог односа према животу по моделу победник-губитник резултирала је економском катастрофом у процесу преласка Русије на тржишни модел привреде, и формирала такву друштвену стратификацију у којој се мања група појединаца енормно обогатила, док је основна маса становништва доспела у још веће сиромаштво него што је било у време Совјетског савеза. Управо је зато први епиграф Пељевиновог романа посвећен „успомени на средњу класу“ [Peljevin 2004: 5], сугеришући да у ново доба за њу нема места. Из свега тога произилази да је мистериозна генерација „П“, којој је роман посвећен, ништа друго до генерације тзв. „нових Руса“, како су се међу руским народом иронично почели означавати људи који нису презали ни од чега ради стицања богатства, моћи и утицаја.

Други значајан аспект романа је средство путем којег се остварује процес де(кон)струкције постојећег, и изградња новог друштвеног система – то су средства јавног информисања, првенствено телевизија. Пељевин у телевизији препознаје улогу главног посредника у човековом поимању реалности, и управо

на основу те улоге гради социјалну антиутопију у свом роману. На смену совјетске телевизије као идеолошког пропагандног оруђа долази телевизија чији је основни инструмент реклама, са задатком да програмира јавно мњење и преобликује менталитет „совка“, совјетског грађанина. И сама функција реклама је у овом роману проширена – њен задатак не састоји се у томе да промовише производе, већ да дејствује као васпитна мера која ствара тржишно оријентисану јединку, основну јединицу потрошачког друштва. У том погледу судбина људске личности у условима новог друштвеног поретка у Русији крајем 90-х не доживљава се ништа ведрије у односу на недавно пропали совјетски друштвени експеримент. Можда се зато у другом епиграфу романа наводе стихови из „Демократије“ Леонарда Коена, једне од најамбициознијих песама чувеног песника, која говори о великој песниковој љубави према Америци, али истовремено и прилично суморним предвиђањима услед огромне зависности Американаца од гледања телевизије:

„I’m sentimental, if you know what I mean; / I love the country but I can’t stand the scene. / And I’m neither left or right. / I’m just staying home tonight, Getting lost in that hopeless little screen“ [Peljevin 2004: 6]

Неограничене могућности телевизије у погледу њеног утицаја на обликовање тзв. „јавног мњења“ инспирисале су Пељевина да управо преко ње прикаже главни оријентир вредносног система савременог западног, а може се рећи, и глобалног друштва. Тај оријентир је тржиште. Као појам, тржиште из Пељевиновог романа се тешко може дефинисати, будући да њено синтагматско поље обухвата све аспекте људског живота, па и саме људе. У новом свету који настаје у Русији крајем 90-х, све и сви постају тржишни производ. Па и сам роман представља тржишни производ, о чему писац не заборавља да подсети читаоце већ на самом почетку:

„Све робне марке које се помињу у тексту припадају њиховим цењеним власницима, и сва права су заштићена. Називи роба и имена политичара не односе се на стварне производе са тржишта, већ представљају само пројекције елемената тржишно-политичког информационог простора, које су принудно индиковане као објекти

индивидуалног ума. Аутор моли да се схвате искључиво у том смислу. Остале подударности су случајне. Ставови аутора могу да се разликују од његове тачке гледишта.“ [Peļjevin 2004: 5]

Ово кратко обраћање читаоцу, сачињено у облику препознатљивог нормативног акта о заштити права интелектуалне својине и робних марки приватних компанија, изражава филозофску основу романа „Generation «П»“. У првој реченици текста, као и у читавом току романа, излажу се идеје које своје корене вуку из „библије“ класичне економије, из „Богатства нација“ шкотског економисте и филозофа Адама Смита које се тичу поделе рада, продуктивности, и фундаменталне премисе да је слободно тржиште способно да само себе регулише. При чему је главни регулишући фактор на слободном тржишту лични интерес појединца, мотивисаног правом на приватну својину: „It is not from the benevolence of the butcher, the brewer, or the baker that we expect our dinner, but from their regard to their own interest.“ [Smith 1986: 119]. Овакво размишљање значајно је утицало на радове Џона Стјуарта Мила из области политичке економије, где се по први пут почиње користити термин економски човек, *homo economicus*, као израз за човека који је рационалан и усредсређен на сопствени интерес [Persky 1995: 221-231]. Идеја о заштити личних интереса постаје главна парола савременог човека, под којом се регулишу међуљудски односи на тржишту, што у Пељевиновом роману добија свој одраз у облику потпуног преосмишљавања друштвене улоге појединца – „*homo sovieticus*“ се претворио у „*homo economicus*“-а.

Ипак, већ у другој реченици напред наведеног текста Пељевин дефинише називе роба и имена политичара „пројекцијама елемената тржишно-политичког информационог простора, које су принудно индуковане као објекти индивидуалног ума“. Будући да се у роману помињу производи и политичари који су реално постојали, попут аутомобила „мерцедес“, цигарета „парламент“, Бориса Јељцина, Бориса Березевског и сл., њихово поистовећење са објектима индивидуалног ума наводи на закључак да писац не говори о стварним личностима, већ о њиховом имиџу који се формирао путем средстава масовног информисања у свести потрошача/публике. Истовремено, помињање објеката индивидуалног ума недвосмислено упућује на то да је и овај Пељевинов роман настајао под јаким утицајем источњачких религиозних система. Овога пута се

ради о јога-сутрама, основном тексту индијске филозофске школе јоги, за који се претпоставља да га је у II веку пре нове ере написао Патанџали. Под објектима се у том тексту подразумевају продукти Врховне Природе (пракрити) које ум (субјекат) доживљава као представу, личну перцепцију [Фалџков 1992: 239]. Ипак, у тексту се признаје да објекти зависе сами од себе и да су општи за све индивидуалне умове (субјекте), баш као и што субјекти зависе сами од себе, и закључује да се «индивидуални ум налази на граници између релативности објеката и „Ја“ [Фалџков 1992: 238]. С друге стране, пројекције различитих умова на један те исти објекат се могу разликовати у зависности од унутрашњих и спољашњих услова у којима се субјекат налази [ibidem]. Будући да је роман писан у првом лицу, Пељевић нас оваквим уводом наводи на закључак да називи роба и политичара који се описују у роману представљају импресије главног јунака романа. А, самим тим, и читава радња романа се може поистоветити са процесима који се одвијају у свести главног јунака – овај поступак карактеристичан је и за претходни роман писца, за „Чапајева и Празнину“.³¹

Главни јунак романа „Generation II“ зове се Вавилен Татарски, и то необично име последица је тога што су у души његовог оца „били сједињени вера у комунизам и идеали шездесеташа“ [Peļevin 2004: 9]. Управо је зато отац смислио акроним искован од речи „*Василиј Аксјонов и Владимир Иљич Лењин*“ [ibidem] – симболичних представника две, могло би се рећи, дијаметрално супротне идеолошке мисли:

„Татарски се јако стидео свог имена, кад год је било могуће представљао се као Вова. Затим је почео да лаже другове како му је отац дао то име јер се интересовао за источњачку мистику, и мислио заправо на древни Вавилон, чију тајну доктрину он, Вавилен, треба да наследи. А легуру Аксјонова и Лењина отац је направио зато што је био следбеник

³¹ У једном од ретких интервјуа Пељевић је нагласио управо тему људског ума као главни предмет свог интересовања: „Ја вообще не считаю себя социальным писателем, не считаю, что я занимаюсь какой-то социальной критикой, меня как писателя интересует только одна вещь: что такое человеческий ум? Все, что я пишу, я пишу только о человеческом уме. А поскольку сам по себе ум не поддается никакому описанию, поскольку он по своей природе пуст, да? Значит, я пишу только о его составе. Отсюда все эти ощущения, что я пишу только о капитализме, или о гражданской войне, или о наркотиках.“ [Светлана Фелде. Тот самый Пелевин. Проверено 17.07.2017. године на страници: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-feld/1.html>].

манихејизма и натурфилософије, и сматрао се обавезним да успостави равнотежу између светлог и тамног начела.“ [Peļevin 2004: 10]

Василиј Аксјонов је познат као дисидент који је током владавине Никите Хрушчова почео да пише своје прве повести и романе у којима је осуђивао тоталитарни режим, што га је довело у позицију сталног сукоба са совјетским властима, и резултирало губитком држављанства и одласком у САД. Узимајући њега као „светло начело“, а Лењина, по свој прилици, као „тамно“, Пељевин описује Вавиленовог оца као следбеника манихејства, синкретичког религиозног учења састављеног од елемената хришћанства, зороастризма и будизма [Виденгрена 2001: 32]. И за манихејство и за натурфилософију је карактеристично да за основу постојања узимају дуализам који је именован као Светлост и Тама, али та подела има шири, метафорички и симболички значај, и односи се и на поделу на Дух и Материју, стране света итд. [Хосроев 2007: 129-130]. Између осталог, спор око западног или источног порекла манихејства ни до данашњих дана није сасвим разрешен, премда већу популарност уживају теорије о његовом иранском пореклу.³² Будући да је дуализам као основа овог религиозно-философског осмишљавања постојања и света подразумевао квалитативну поделу по принципу добро-зло, сагледавање односа Истока и Запада у овом роману поприма такве карактеристике.

Поред својеврсног идеолошког оксиморона, у необичном имену главног јунака крије се и очигледна веза са Вавилоном, мотивом око кога ће Пељевин изградити централну неомитолошку мрежу у овом роману, о којој ће бити више речи у даљем тексту. Вишеслојна семантичка игра која се овим именом остварује дотиче се и обичаја именовања деце под утицајем различитих идеолошких убеђења њихових родитеља, што је било распрострањено у Совјетском савезу као последица „ослобођања“ од пређашњих традиција царске Русије да се деци даје име по свецу коме је дан рођења посвећен према црквеном календару [Петровски 2000: 7]. Перманентни осећај постиђености због таквог свог имена прати јунака кроз читав роман, услед чега се он лажно представља као Владимир,

³² У овом контексту је од посебног значаја студија шведског научника Геа Виденгрена, који је доказао да је у основи доктрине оснивача манихејства Манија био зурванизам, филозофски правац зороастричких свештеника из периода династије Сасанида. Мит о богу Зурвану представљао је један од најранијих космогонијских митова заснованих на принципима дуализма, в. Хосроев, А. Л. (2007) *История манихејства (Prolegomena)*. СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета, стр. 28.

покушавајући на тај начин да створи својеврсну маску којом би се уклопио у нови друштвени систем у настајању. Кулминациони моменат у односу јунака према његовом имену настаје када се испостави да је и врховни гуру маркетинга којег Вавилен наслеђује такође „означен“ од стране својих родитеља необичним именом (које он такође скрива) [Peļjevin 2004: 184], тако да необично име постаје показатељ посебности јунака, његове изабраности, која придаје додатну митолошку садржину портрету Татарског.

За Пељевиново стваралаштво током 90-х година веома је привлачна и интересантна била појава нагле промене политичког, економског и вредносног система након распада Совјетског савеза – на извешан начин та тема је присутна у готово свим његовим делима овог периода. Конкретно, у случају романа „Generation П“, она се манифестује у облику размишљања главног јунака о животу који је водио пре 90-х, и његовог садашњег живота. Присећајући се своје првобитне намере да студира књижевност и постане песник, главни јунак романа сумира своје тадашње стање као тежњу ка вечности која је у том периоду била једино што даје смисао постојању. Ипак, такво стање се мења из корена са променама које наступају у 90-м:

„Испоставило се да није баш тако. Испоставило се да је вечност постојала само док је Татарски у њу искрено веровао, и нигде изван граница те вере ње, у суштини, није било. Да би се искрено веровало у вечност, требало је да ту веру деле и други – зато што се вера која се ни са ким не дели назива шизофренија. А с другима – укључујући и оне који су учили Татарског да се равна према вечности – почело је да се дешава нешто чудно.“ [Peļjevin 2004: 11]

Мотив вечности овде се повезује са вером, схваћеном не само у религиозном смислу, већ и у митолошком. Позивајући се у том контексту на Бергсона, Мелетински и својој „Поетици мита“ пише да се „основни и најкориснији циљ митолошког мишљења огледа у томе што се оно супротставља тежњи интелекта да разбије друштвену повезаност у интересима личне иницијативе и слободе“ [Мелетинский 2000: 41]. При чему је Бергсон сматрао да је интелект, тј. појединац, подстакнут да руши друштвену организацију услед сазнања о неизбежности сопствене смрти. Управо зато Пељевин пише да вера у

вечност може опстати само онда када ту веру деле и други – вечност се овде може схватити као метафора за скуп вредности који предност дају друштвеном интересу над индивидуалним. Размишљање у контексту друштва и доживљавање сопственог „Ја“ као дела шире заједнице нераздвојиво је повезано са митолошким мишљењем. Престанак „вере у вечност“ на одређени начин наводи на закључак о победи индивидуалног начела над колективним код главног јунака, чиме почиње његова потрага за смислом постојања у условима перцепције света искључиво кроз лични интерес. И управо су ти процеси обележили распад Совјетског савеза, будући да је социјализам као колективистички устројени систем био условљен вером људи у такву друштвену организацију. Опозиционираност таквог социјалистичког уређења према оном који је на Западу почивао на начелима личног интереса довео је до тренутка када грађани источног блока престају да верују у тај систем, што је напослетку и довело до његовог самоурушавања. Међутим, Пељевин не пише овај роман као својеврсни хвалоспев капитализму, већ придаје свом стилу једну сасвим озбиљну дозу ироније и сарказма, непрекидно стварајући код читалаца осећај надолазеће катастрофе.

Разлог за такво размишљање може се наћи у извесним религиозним и филозофским схватањима које писац на један или други начин изражава у својим делима – то се само на први поглед може назвати источњачком религиозном филозофијом. Заправо, склони смо закључку да се писац позива на источњачку филозофију искључиво са циљем да у својим делима одржи равнотежу између бинарних опозиција, као једином мерилу према којем се човек равна услед његове предодређености да свет перцепира својим урођеном дуалистичком структуром³³. У том контексту се у роману и говори о тзв. субјектима и објектима вечности, који нас упућују на фундаменталне текстове староиндијске религиозне филозофије:

„Када нестаје субјекат вечности, тада нестају и сви њени објекти – једини субјекат вечности је онај ко је се барем понекад сети.“ [Peljevin 2004: 13]

³³ Више о томе у Руднев В. (1999) Функционална асиметрија полушарий головного мозга // Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 343-345.

Из реченог произилази да губитком вере у вечност (и по већ утврђеној аналогiji, у социјализам), нестаје совјетски субјекат, тј. човек који се поистовећује са вредностима тог система, а са њим нестају и сви њени објекти. На тај начин друштвени систем у Пељевиновом роману придобија обресе виртуелног света који почива на вери индивидуе у тај систем, и та идеја такође постаје једна од централних премиса око које аутор гради даљи ток романа. Та мисао се у формалном смислу поклапа са будистичким представама о свету и својем „Ја“ у њему. Врло често апострофирана мисао о илузорности света и „Ја“ начела у будизму последица је неадекватно преведених изворних текстова, у којима је термин „илузорност“ изабран као најподеснија реч да означи нешто што би се најприближније могло дефинисати као „непостојано, пролазно“. Илузорност света и човека у будизму махајана школе подразумева да карактеристике које описују тај свет и човека умногоме зависе од чула, осећаја и свести посматрача [Андросов 2001: 40-41]. Када индивидуа (субјекат) престаје да се поистовећује са садржином тзв. „колективног несвесног“ (по будизму, објектима ума), не нестају само друштвени митови, већ нестаје и сам субјекат (он се мења, и у тим променама се и састоји „илузорност“ његовог постојања). Рушењем социјалистичког мита и Совјетског савеза нестала је једна илузија и истовремено се почела стварати друга, заснована на превласти личног интереса над колективним. Ову потоњу Пељевин и покушава да деконструише у „Генерацији „П“, што се и наговештава у облику измењеног рефрена култне песме „Јесен“ руског рок бенда „ДДТ“:

„Шта то беше вечност – то је бања, / Вечност – то је бања с пауцима
/ Али ако бању / Заборави Мања / Шта ће бити с Државом и свима?“
[Peļjevin 2004: 13]

Ове системске промене изазивају у свести главног јунака најпре осећај нестабилности и неразумевања процеса који се одвијају око њега, што га баца на маргине нове друштвене организације. Јунак стално покушава да изгради логичку везу између реалија из живота и идеја које су му одраније биле познате, али се суочава са тим да те логичке везе више не функционишу. Услед тога, Татарски се све више отуђује од тзв. реалног света, он му постаје стран и непојмљив, и непрекидно изазива страх од непознатог:

„Тај свет је био јако чудан. Споља гледано, мало се променио – можда је само на улицама било више просјака, а све унаоколо – куће, дрвеће, клупе на улицама, одједном је некако остарило и оронulo. Не би се могло рећи ни да се свет променио у својој суштини, зато што он сада није ни имао никакву суштину. Свуда је владала застрашујућа неодређеност. Упркос томе, улицама су јуриле колоне „мерцедеса“ и „тојота“ у којима су седеле рмпалије, апсолутно сигурне у себе и оно што се дешава, и чак је постојала, ако је веровати новинама, некаква спољна политика.“ [Peljevin 2004: 14]

Ако се пође од премисе да Пељевин осмишљава свет у својим делима као производ свести главног јунака, онда одсуство суштине, идеје и смисла постојања настаје управо као последица поменутих промена. Неодређеност коју Татарски осећа контрастира са новом „елитом“ која „сигурна у себе јурца у циповима“, тј. уопште не поставља питање о суштини или руководећим начелима друштвене организације. Да би спознао нови свет и нашао своје место у њему, главном јунаку ће бити потребни „учитељи“, својеврсни гуруи новог друштвеног поретка. Занимљиво је да се ти „учитељи“ Татарског такође разврставају по принципу Исток-Запад, где је, сходно главној теми романа, апсолутна предност удељена оним потоњим. Први и најзначајнији учитељ Татарског је његов пријатељ из студентских дана Морковин, који „разоткрива“ главном јунаку неке основне механизме новог система:

„Много од онога што је Морковин говорио Татарски уопште није разумео. Једино што је јасно схватио из разговора била је шема функционисања бизниса у ери првобитне акумулације, и њена веза са рекламом.“ [Peljevin 2004: 17]

Реклама се обично дефинише као визуелни или аудитивни облик тржишне комуникације који користи нескривено спонзорисане поруке упућене широким народним масама у циљу промовисања или продаје производа, услуга или идеја [Stanton 1984: 465]. Такво ће бити и почетно схватање рекламе код Татарског, али

ће у току романа она добити сасвим ново значење.³⁴ Морковин у више сцена помоћу илустративних примера покушава да објасни Татарском суштину рекламе у потрошачком друштву – његова порука би се могла свести на следеће: 1) потрошачко друштво је у својој основи материјалистичко, те фундаменталну улогу у таквој друштвеној организацији добија предмет потрошње; 2) предмет потрошње нема значаја само због своје употребне вредности, већ превасходно као симбол, знак; 3) предмет потрошње тако постаје знак који издваја појединца, или одређену друштвену групу, од остале друштвене масе, тј. симбол припадности одређеном друштвеном сталежу. О овоме пише Јасмина Војводић у својој књизи „Три типа руског постмодернизма“, где посебно издвајамо: „Предметни hedonizam, koji smo definirali kao hedonizam prema *brandu*, robnoj marki, u svojoj se biti temelji na diferencijaciji. Klasa mafijaša, politička, medijska i korporativna elita koju susrećemo u Pelevina diferencira se i potvrđuje autima, satima, kokainom, tj. predmetima koje već stereotipno povezuјemo sa određenim slojevima“ [Voјvodić 2012: 115]. Баш као што се концепт тржишта шири изван оквира елементарне робно-новчане размене и почиње да обухвата све области људске делатности, тако исто и реклама почиње да обухвата све елементе људског идентитета. Татарски почиње да остварује успехе у својој каријери рекламног копирајтера тек онда када почне да схвата ова нова цивилизацијска „достигнућа“. Тако и сам наслов првог поглавља романа, „Драфт подијум“, означава улазак Татарског у свет реклама – драфтовање је енглески термин који се у спорту користи за регрутовање нових играча од стране одређеног тима. То је уједно и почетак разраде концепта игре као једног од елемената развоја радње у роману.

Међутим, на почетку романа јунаку је непознат чак и вредносни систем нове друштвене организације:

„– А да не знаш случајно откуд та реч – ел-ве? Моји Чечени кажу да је разумеју и на Арабијском полуострву. Чак и у енглеском постоји нешто слично...

– Случајно знам – одговорио је Морковин. – То је од латиничних слова L и V. Скраћеница од *liberal values*.“ [Peljevin 2004: 19]

³⁴ Овај пут главног јунака, а и читаоца са њим, од незнања ка знању Козак и Полотовски називају обредом иницијације, и сматрају га најчешће коришћеним методом развоја сужеа код Пелевина, који се често користи и у холивудским филмовима, в. Полотовский С.А., Козак Р.В. (2012) Пелевин и поколение пустоты. Тверь: ООО «Манн, Иванов и Фербер», стр. 95.

Као политичка филозофија либерализам се темељи на принципима слободе говора, слободе штампе, религиозних слобода, слободе тржишта, грађанских права, демократских друштава, секуларних влада, полне једнакости и међународне сарадње, чијим се оснивачем најчешће сматра Џон Лок. Као систем вредности преовладао је у западном делу света као одговор на традиционални конзерватизам и најчешће се манифестовао у облику отпора према сваком облику деспотизма. Најосетљивије питање либералних вредности тиче се осмишљавања слободе у погледу односа индивидуе и друштва – ово питање изродило је поделу на присталице економског и социјалног либерализма. Још је Вилхелм фон Хумболт у свом раду „Идеје за покушај одређивања граница делатности државе“ доказивао да је највећи значај слободе у могућности индивидуалног развоја са циљем достизања савршенства личности. На ове се идеје надовезао Џон Стјуарт Мил у свом раду „О слободи“ (1859), где је у утилитаристичком кључу заговарао прагматични приступ општем благостању и повећању квалитета живота. Мада је теорија Мила остала у оквирима либерализма, суштински је подразумевала сасвим другачији однос према правима човека. Наиме, пошто у складу са утилитаристичком концепцијом личности хедонизам и еудајмонизам постају најзначајнији вредносни оријентири у животу човека, етичка вредност људског поступка се према теорији Мила не сагледава са становишта друштвеног морала, већ практичне користи за одређену личност. Управо се са тог становишта и коментаришу либералне вредности у Пељевиновом роману, уп:

„– Боже – рекао је Татарски – толико новца... Просто страшно.

– Вечно питање – насмејао се Морковин. – Јесам ли дрхтави створ, или имам право?

– Чини ми се да си ти на њега одговорио.

– Да – рекао је Морковин – ономад.

– И како?

– Веома једноставно. Дрхтави створ, који има неоспорно право. Као и ел-ве.“ [Peļjevin 2004: 19]

Разговор између Татарског и Морковина овде је интертекстуално повезан са романом „Злочин и казна“ Достојевског, где се кључна мисао протагонисте

романа – „Тварь я дрожащая, или право имею?“, тиче управо надвладавања друштвених норми етичког промишљања, и уздизања интереса појединца изнад масе. Морковинов одговор да је „дрхтави створ, који има неоспорно право“ представља својеврсну надоградњу теорије Раскољњикова за потребе понашања личности у савременом вредносном систему. По њему, било каква подела људи на групе је депласирана, јер би она поново подразумевала постојање етичког система групе, већ постоји само интерес појединаца. Морковин себе сматра „дрхтавим створом“, истим као и сви остали, али са неоспорним правом да „убије зеленашицу“ ради достизања задовољства и среће, са претпоставком да би исто поступио и сваки други човек. По новој, унапређеној верзији теорије, у савременом вредносном систему никога осим Раскољњикова и нема.

Из свега поменутог неизоставно произилази питање о смислу и циљу постојања у условима такве идеологије. При чему Пељевин, упркос томе што преко свог главног јунака упорно поставља то питање, упадљиво избегава да одговори на њега: вишеструки покушаји главног јунака да постави својим шефовима питање о томе шта се налази „иза свега тога“, резултира кратким коментаром да је за њега боље да о томе уопште и не размишља. Табуираност одговора на питање шта се налази иза читавог тог виртуелног света, у чијем стварању учествује и главни јунак, и јесте оно што ствара фантастичну претпоставку, тј. омогућује увођење најразличитијих мистификација, усложњавајући жанровску дефиницију романа. Једини одговор који Татарски успева да добије од својих „учитеља“ је да мора да настави да се креће напред по сваку цену, напредујући по каријерној лествици све више и више, без конкретне представе шта се налази на врху ка којем главни јунак тако стреми. Узгред, то није пут на којем се налази само главни јунак романа, већ у тој трци учествују сви чиниоци новог друштвеног поретка:

„– То, наравно, неће дуго трајати – рекао је Морковин. – Проћи ће годину-две, и све ће изгледати другачије. Уместо којекакве трбушасте бораније која узима кредите за глупости, људи ће узимати милионе долара. Уместо ципова које закуцавају у бандере, биће замкови у Француској и острва у Тихом океану. Уместо слободних стрелаца биће озбиљне фирме. Али суштине онога што се дешава у земљи ће увек бити иста. Зато се и принцип нашег рада никада неће променити.“ [Peļjevin 2004: 19]

Путовање главног јунака романа од „губитника транзиције“ до својеврсног маркетиншког полубожанства конципирано је као успињање по хијерархијској лествици каријерног напредовања, што је очигледна алузија на капитализам и неговање тзв. опортунизма, тј. тенденцију да се човек у складу са својим способностима непрекидно бори за прелазак у виши социјални staleж, без јасне представе о коначном циљу тог успињања. У просторном смислу, овакво кретање готово свих ликова у роману добија облик центрифугалног успињања на врх купастог тела. Један од историјски најпознатијих објеката такве конструкције била је Вавилонска кула. Овом објекту посвећено је 11 поглавље Књиге Постања [Постање: 11: 1-9], којим се у хришћанству објашњавала појава различитих језика после библијског потопа.

У историјском смислу, под Вавилонском кулом се највероватније подразумевао зигурат Етеменанки, један од највећих објеката грађених у старом Вавилону. Зигурати су у шумерској, асиријској, вавилонској и еламској култури играли улогу вишенаменских објеката који су обједињавали у себи функције храмова, административних центара, седишта власти и архиве. За нашу анализу је значајно што се на врху зигурата обично градио култни објекат који није имао функцију храма и простора за молитву, већ се сматрао стаништем самог божанства [Hallo 1996: 279]. Тако је Пељевин у својој верзији Вавилонске куле у роману „Генерација „П“ сместио на врх објекта уз који се спирално успиње главни јунак станиште богиње Иштар [Peljevin 2004: 39], о којој ће бити речи касније. По свој прилици, зигурат Етеменанки (у преводу са шумерског „Дом основе неба и земље“) налази своје место у хришћанским светим текстовима управо због тога што је имао централну улогу у шумерско-вавилонском космогонијском миту као основи њиховог митолошко-религиозног система. Пељевин се, пак, користи шумерско-вавилонском митологијом (уз знатне измене и деформације изворног религиозног учења) како би створио пародију на прилике у Русији крајем 90-х година.

Оно што је, по свој прилици, могло да послужи као инспирација писцу свакако је маузолеј В.И. Лењину, који има све карактеристике архитектуре зигурата, и истовремено је коришћен као култно место за следбенике Лењинове идеологије. То што се овај објекат нашао у близини Кремаљског комплекса, својеврсног симбола руске државности и власти, само још више потенцира

поменуте алузије у погледу спреге власти и религиозног култа. На то се надовезује и за шумерско-вавилонску религију кључна, а за хришћанство неприхватљива концепција постојања божанства у материјалном облику, као дела „овога света“, што се на одређени начин дотиче и одлуке о мумифицирању Лењиновог тела после смрти.

У контексту Пељевиновог романа треба узети у обзир још једну симболичну улогу Вавилонске куле. Наиме, према предању, „Нојеви потомци“ решили су да саграде град са кулом „којој ће врх бити до неба, да стечемо себи име, да се не бисмо расијали по земљи“ [Постање: 11: 1]. Ако је циљ изградње, према Библији, био да се „стекне име“, тј. да се тај народ, који је говорио једним језиком, прослави, уједини и организује, а Бог их кажњава због охолости и занемаривања вере, онда Вавилонска кула постаје нека врста симбола људске, „земаљске“, друштвене организације. И само присуство божанства на врху куле чини га делом овог света, материјалног, што је директно супротстављено вредносним принципима хришћанства. Између осталог, зато Вавилонска кула и налази своје место у Пељевинином роману, као симбол друштва којем вера у духовност није потребна, јер њихов Бог постоји на земљи.

Мистификација приповедања путем увођења неомитолошких елемената, створених на основу шумерско-вавилонског религиозног система, почиње од другог поглавља романа, симболично названог Тихамат-2. Под називом Тихамат Пељевин уводи у роман фасциклу из периода својих студија коју случајно налази у тренутку када му је очајнички била потребна инспирација за потребе стварања нове рекламне концепције. Сама фасцикла представљала је, по свој прилици, скрипту о историји Вавилонског царства, чије податке главни јунак романа описује на следећи начин:

„Оне су биле прилично разнолике – у њима су набрајана имена која је тешко изговорити, и римске цифре, наводило се ко је и када кренуо у поход, поставио темељац, заузео град и тако даље. На неколико места упоређивани су различити извори, и из тог упоређивања је извођен закључак да су неки догађаји, који су ушли у историју као узастопни, били заправо један исти догађај, који је тако запрепастио савременике и потомке да се његов ехо раздвојио и разградио, а онда је сваки од њих почео да живи својим животом. За аутора је то откриће, како је произишло из

његовог свечано-извињавајућег тона, очигледно изгледало револуционарно и чак иконоборачки, што је приморало Татарског да се поново замисли над јаловошћу сваког људског рада. Нимало га није потресло што се испоставило да је Ашуретилшамерситуббалисту II заправо Набукодоносор III – непознати историчар је са својим патосом на ту тему био помало смешан. И цареви су били смешни: о њима се чак није знало ни јесу ли људи или грешке преписивача глинених табела, и од њих је остао само траг на тим истим табелама. У сваком случају, Татарски никада пре није за њих чуо; реч Набукодоносор учинила му се као одлична дефиниција мамурног човека који жуди за пићем.“ [Peļjevin 2004: 36]

Оно што је за Татарског поражавајуће у сусрету са овим текстовима је сам процес настајања митова и релативност значаја историјских догађаја и људских поступака. „Самостални живот“ историјских догађаја, који са протоком времена добијају мноштво различитих интерпретација и значења, игра главну улогу у настанку митова – управо ова мисао доводи главног јунака романа до сазнања следеће тајне свог заната, која му омогућава да створи читав низ оригиналних реклама. Татарски не добија само инспирацију за стварање нових реклама путем манипулације значењима најразличитијих културних текстова, он се одједном нашао у положају да сагледа прилике у савременој Русији на један сасвим другачији начин. Наиме, схватајући да је са нестанком Совјетског система на простору Русије настао неконтролисани идеолошки вакуум који се најбоље могао описати као апсолутна празнина (и под тим појмом је обрађен у претходном Пељевиновом роману „Чапајев и Празнина“), главни јунак романа „Генерација „П“ предосећа да је настало време да се та празнина попуни новим идеолошким системом, којем ће бити потребна и своја, нова митологија:

У врло блиској будућности треба очекивати потпуно заустављање већине животно важних производних процеса, финансијски крах и озбиљне социјалне потресе, што ће се неизбежно завршити успостављањем војне диктатуре. У зависности од свог политичког и економског програма, будућа диктатура покушаће да посегне за националистичким паролама; владајућа државна естетика постаће псеудословенски стил. (Овај термин не употребљавамо у негативном смислу. За разлику од словенског стила, који

по дефиницији не постоји, псеудословенски стил представља разрађену и јасну парадигму.) А у његовом знаковно-симболичком пољу, традиционална западна реклама је незамислива. Зато ће она или бити у потпуности забрањена, или ће бити подвргнута жестокој цензури. То је неопходно узети у обзир при разради иоле дугорочније стратегије.“ [Peljevin 2004: 31]

При чему, естетика те нове идеологије, како је у својој концепцији Татарски назива – псеудословенског стила, мора бити заснована на диверсификацији у односу на западни културни модел. Стварање алтернативе западној реклами изискује, међутим, формирање прилично чврстог и детерминисаног система вредности, чију улогу Татарски наглашава појашњењем у загради из горе наведеног цитата. А да би та „разрађена и јасна парадигма“ псеудословенског стила заживела, потребно је да претходно оживе и митови којима би се тај вредносни систем успоставио. У том смислу присуство бројних источњачких митова у роману функционише као својеврсна потрага главног јунака за алтернативом која би га инспирисала да осмисли нови руски знаковно-симболички код, који би се уклопио у естетику новог система.

У том кључу може се тумачити и помињање Тихамата у роману. Овај Пељевинов термин представља благо измењени облик речи Тиамат, којом се у шумеро-акадском космогонијском епу „Енума-елиш“ означавао праисторијски светски океан слане воде. Сам текст „Енума елиша“, написан шумерским клинастим писмом, настао је као познија адаптација знатно старијег месопотамијског космогонијског мита, који је надограђен митологијом и идеологијом Вавилонског царства [Дејания богов: Когда вверху...» — «Энума элиш» 2000]. При чему се претпоставља да је у основи изворног мита била представа о настанку света као реакције слане (Тиамат, женско начело) и слатке воде (Абзу, мушко начело), док се у „Енума елишу“ Тиамат представља у облику змаја или хидре са седам глава [МНМ 2008: 977], коју Вавилонски бог Мардук убија и од њеног тела ствара небо и земљу. Ако би се тај новији сиже схватио као израз хегемонистичких амбиција Вавилонског царства, симболички доживљај Тиамата као чудовишта би се могао тумачити као одраз рушилачке моћи и хаотичности океана. Ипак, сам текст “Енума Елиша” приповеда о Тиамат као о „прамајци“ која порађа млађа божанства (таблице I-III, проверено 10.06.2017. на

страница: <http://khazarzar.skeptik.net/books/shumer/enuma.htm>), и против којих се напоследку окреће младо поколење богова на челу са Мардуком (таблице IV-VI, *ibidem*).

Тумачење Тиамат као примордијалног Хаоса из којег настаје свет само делимично разоткрива суштину вавилонског мита – у њему имплицитно присуствује тема смене генерација. У том погледу се присуство ове митологеме у Пељевиновом роману не може тумачити само као алегорија на хаотичну друштвену ситуацију у Русији 90-х година, која треба да послужи као основа за изградњу новог система, овога пута заснованог на вредносним принципима капитализма и западног света, већ се такође мора узети у обзир и тема “смене божанстава”, која ће посебно бити актуелизована на крају романа. Како је читав Вавилонски систем (укључујући ту и систем наслеђивања и власти) функционисао под јаким утицајем религиозно-митолошких представа у чијој је основи био бог Мардук (коме је и био посвећен гигантски пројекат зигурата Етеменанки), и само постојање Вавилонског царства било је условљено вером у то божанство. Његов „долазак на власт“ добио је симболички облик победе над „старом генерацијом“ богова, а његов „силазак са власти“ обележен је престанком вере у њега. И Совјетски савез је, по тој аналогiji, доживео сличну судбину, престанком вере у оно „божанство“ што се налазило у зигурату на Црвеном тргу. Овом митолошком алегоријом Пељевин наглашава нешто што се врло често испушта из вида при било каквом покушају систематизованог погледа на свет – константну променљивост света услед сталног процеса смене генерација. Тихамат-2 из његовог романа јесте опис Русије, тј. оних „делова тела“ убијене бивше генерације од којих ће се градити будући систем, исто као што је у вавилонском миту то радио бог Мардук. И, сходно томе, у процесу изградње нове идеолошке концепције државе, коју Татарски види у облику псеудословенске војне диктатуре, биће коришћени елементи идеолошких система из руске прошлости, који ће добити сасвим нову интерпретацију и смисао. На исти начин на који су Вавилоњани реинтерпретирали изворни месопотамијски мит за своје потребе, планира се и градња „руске идеје“ у Пељевиновом роману. Могли би то назвати једним од илустративнијих облика примене неомитолошког поступка у савременој руској књижевности.

На томе се Пељевин, међутим, не зауставља. За потребе овог романа он гради и нову митологију око теонима Иштар, чије се име везује за богињу

плодности, телесне љубави, рата, власти и моћи код древних Акађана [Wilkinson 1998: 24]. Изворни текстови у којима се Иштар помиње су „Еп о Гилгамешу“ и „Силазак Иштар у подземље“, и сматра се да су оба текста адаптације ранијих шумерских митова [МНМ 2008: 487]. Култ богиње Иштар био је широко распрострањен и веома популаран у многим градовима северне и јужне Месопотамије, док је незванична престоница тог култа била у граду Уруку, на територији данашњег јужног Ирака. За овај култ карактеристичне су биле различите врсте манифестација сексуалних слобода, те је слављење богиње подразумевало широк спектар поступака, од самокастрације до ритуалног приношења жртве у виду дефлорације [МНМ 2008: 488]. Најзначајнији аспект култа била је тзв. „сакрална проституција“, за коју се претпоставља да је подразумевала обавезу следбеница култа да једном годишње у храму богиње ступе у однос са непознатим мушкарцима у замену за новац који су они остављали храму [Singh 1997: 4-6.], мада постоји доста озбиљних студија у којима се оспорава овакво схватање тог ритуала. Уједно, овакво „испуњење дуга“ према богињи једини је мотив који се може повезати са обликом богиње која се приказује у Пељевиновом роману:

„Огледало и маска су ритуални предмети Иштар. Канонски приказ, који најпотпуније изражава сакрални симболизам њеног култа, представља Иштар у златној маски која гледа у огледало. Злато јесте тело богиње; његова негативна пројекција је светлост звезда. Отуд неки истраживачи претпостављају да трећи ритуални предмет богиње јесте мухара, чија капа представља природну карту звезданог неба. У том случају управо мухару треба сматрати „небеском печурком“ која се помиње у различитим текстовима. То посредно потврђују детаљи мита о три велике ере – црвеног, плавог и жутог неба. Црвена мухара повезује Халдејца с прошлошћу; кроз њега постаје доступна мудрост и снага ере црвеног неба. Смеђа мухара („смеђи“ и „жути“ били су на академском означени истом речју) напротив, повезује са будућношћу, и преко ње се може овладати свом његовом неисцрпном енергијом.“ [Peļjevin 2004: 37]

Што се тиче поменутих ритуалних предмета богиње Иштар, у већини извора нема података о огледалу и маски – једини потврђени симбол богиње је

осмокрака звезда, као и ритуални штап са којим се често приказује на скулптурама. Од тотемистичких животиња вреди обратити пажњу на лавове који, поред тога што доминирају на капији посвећеној Иштар у археолошком налазишту за које се верује да се односи на древни Вавилон у савременом Ираку, такође врло често присуствују и на скулптурним представама богиње [Black, Green 1992: 156, 169–170]. Изједначавање тела богиње са златом такође наводи на погрешни закључак да је реч о заштитници трговаца и материјалних богатстава. Једини начин на који бисмо могли да повежемо злато са богињом Иштар је преко мотива плодности, који је иначе био централни у шумеро-акадској митологији, што је и могло да услови водећу улогу култа ове богиње у том религиозном систему, без обзира на амбивалентни карактер тог култа, са мноштвом нејасних и компликованих функција. Покушаји интерпретације улоге Иштар у првобитним цивилизацијама иду дотле да се у појединим текстовима помиње претпоставка о њеном култу као систематизованим остацима матријархата. У сваком случају представа богиње у Пељевиновом роману представља мистификацију, стилизовану у облику псеудомитолошке студије. Заправо, читава садржина текста из фасцикле „Тихамат-2“ добија улогу празног знака, којем писац придаје значење по својој вољи и нахођењу – његова првобитна асоцијација са првобитним месопотамијским религиозним текстовима престаје да функционише, а ново значење настаје и постоји само у оквирима Пељевиновог текста. На тај начин новонастала митологија престаје да буде интертекстуална, јер никакав симболички смисао не може се достићи из упоређивања изворних митологема и оних који се под тим именом појављују у роману, већ она у својој основи постаје хипертекстуална, тј. њена симболичка вредност ограничена је оном интерпретацијом која се даје у самом роману. Зато се и уводи сама фасцикла „Тихамат-2“ у роман, као и још неки уметнути текстови о којима ће бити речи касније, јер у процесу њиховог хипертекстуалног повезивања аутор гради смисаону везу између тако удаљених система, каква је Русија 90-х година XX века и Месопотамија у II и III миленијуму пре Христа.

То, међутим, не пружа одговор на питање зашто се у роману повезују управо та два система, и како се то дотиче наше теме. Склони смо закључку да присуство мотива из шумеро-акадске митологије у „Генерацији П“ нема улогу одржавања дихотомије Исток-Запад, већ пре покушај да се дође до самих корена те поделе, односно свих подела уопште. Ако се симболика Вавилонске куле (у

њеном библијском тумачењу) огледала у амбицији човечанства да „досегне небо“ и изазове самог бога, након чега он кажњава човечанство учинивши да људи престану да говоре једним језиком и тиме стварајући међу њима поделе, може се рећи да у Библији присуствује идеја о градњи куле као изразу људског јединства. Уколико се прве месопотамијске цивилизације схвате на овај начин, онда би се њихов друштвени систем могао сматрати претечом бинарних опозиција (нарочито у погледу космогонијских митова са јасно издвојеним мушким и женским начелом у облику персонификованих природних стихија). Можда се Пељевин враћа на зачетак цивилизације управо због тога што се у њему крије извор универзалног вредносног система који до данашњих дана обликује људску свест – тежњу да се међуљудски односи организују према одређеном скупу претежно религиозних представа. У том смислу би се „злато као тело“ богиње Иштар могло тумачити као фигуративни израз скупа људских жеља и амбиција – оно у себи спаја представу о материјалном богатству, сексуалној привлачности, моћи и утицају. Помоћу те нове концепције Иштар Пељевин и покушава да објасни суштину савременог човека као роба жеља и прохтева, које се не могу назвати његовим личним, већ индукованим у његовој свести употребом реклама и телевизије.

Као аналог реклама и телевизије у уметнутом тексту „Тихамат-2“ помињу се печурке мухаре. Према цитату из романа, њихово конзумирање и тиме изазване халуцинације приближавају конзумента самој богињи, и тај процес добија толико значајну улогу, да се печурке називају трећи ритуалним предметом Иштар. Мухаре, или пупавке (лат. *amanita*), представљају гљиве које у зависности од подврсте могу бити изузетно токсичне, или средње токсичне са израженим халуциногеним дејством [Паце 1977: 183]. Ова последња функција везује се искључиво за црвену пупавку, за коју се у цитату каже да „повезује Халдејца с прошлошћу“. Све остале гљиве из ове породице садрже смртоносну дозу отрова, па се тако поменута смеђа мухара, која се повезује с будућношћу, заправо односи на смрт. Увођење ових „рецепата“ за приближавање богињи у тексту „Тихамат-2“ корелира са честим помињањем различитих врста наркотика и халуциногених средстава које конзумира главни јунак романа. На тај начин изазване халуцинације помажу Татарском да напредује у каријери, откривајући му неке од главних тајни заната рекламног копирајтера и суштине међуљудских односа у специфичним условима почетака акумулирања капитала. Тема наркоманије као

извора измењених стања свести у општој приповедачкој концепцији романа изазвала је бројне полемике и осуде у књижевној критици и јавности, али није била у супротности са декларисаном заинтересованошћу аутора да описује процесе који се дешавају у људској свести, чиме год они били изазвани.

Заправо бисмо могли наркоманију да издвојимо и као једну од главних тема романа, ако се узме у обзир Пељевинов стваралачки поступак у оквиру којег писац обрађује концепте на изразито полисемантичан начин.³⁵ У том смислу наркоманија није само конкретно конзумирање одређених хемијских супстанци, већ утицај било којих средстава које изазивају измењена стања свести. Тако се у Пељевиновом роману концепт наркоманије шири до те мере да обухвата и утицај реклама, телевизије и мас-медија на свест савременог човека.

Градећи нови мит о богињи Иштар, Пељевин уводи сиже о три загонетке које претендент на место њеног љубавника треба да реши да би се уздигао на врх њеног зигурата [Peļjevin 2004: 38-39]. Писац ове загонетке приписује халдејцима, што би се историјски односило на народ семитског порекла, који је у старо доба насељавао просторе вавилонске равнице. Од посебног је значаја, међутим, што у одређеном тренутку реч „халдеј“ престаје да се везује искључиво за ознаку националне припадности, и почиње да се услед изузетне источњачке образованости припадника овог народа користи за означавање астролога, мага и пророка, својеврсне касте чувара астралне религије [Новицкий 1830: 73-74]. У руској култури термин халдејци користио се за обележавање учесника религиозно-обредне радње на библијску тему „пешчној“ (рус. пещной), а у ироничном смислу су се тако називале и луде које су забављале народ током некрштених дана на улицама, пијацама и сл, а карактерисало их је ношење источњачке одеће [Ушаков 2009]. Склонији смо закључку да халдејци налазе своје место у Пељевиновом роману у њиховом старовавилонском значењу, као изузетни познаваоци астролошких закона од којих, према тадашњим веровањима, зависи човекова судбина на земљи.

³⁵ Као пример који на најбољи начин илуструје овакав поступак може да послужи роман „Омон Ра“, у којем се централни појам космоса не даје у „уском“ значењу свемир, васељена, већ у његовом старогрчком значењу – скуп појава, естетике и вредности који описује одређену средину у датом временском тренутку. У случају романа „Омон Ра“ Пељевин не пише о совјетском програму истраживања свемира, већ о совјетском „космосу“, совјетском простору и карактеристикама живота у њему, в. интервју који је писац дао професору Кларку Блејзу у Универзитету у Ајови 1996. године на страници: https://www.youtube.com/watch?v=X_G-CUUCFEM.

Поред Халдејаца, у тексту „Тихамат-2“ помиње се и Енкиду као „бог-заштитник Велике Лутрије“. У „Епу о Гилгамешу“ истоимени лик има једну од главних улога у приповедању, најпре као супарник, а затим као друг и савезник главног јунака Гилгамеша. Према „Епу...“, Енкиду је дивљи човек којег је богиња Арура направила од глине на молбу житеља Урука, како би их избавио од њиховог цара, тиранина Гилгамеша. Бранећи дивље животиње од лова и живећи у супротности са цивилизацијским вредностима, Енкиду изазива Гилгамеша, који му шаље Шамхат, вавилонску блудницу, следбеницу култа Иштар [Афанасјева 1979: 110—111]. То је и најконкретнија веза између лика Енкидуа и култа Иштар, коју Пељевин користи за основу свог мита. Шамхат заводи Енкидуа, те он под њеним утицајем губи невиност, по први пут проба хлеб и вино, упознаје се са цивилизацијом, али се такође отуђује од дивљих животиња. Шамхат доводи Енкидуа Гилгамешу, који након што измери снагу са њим, постаје његов пријатељ и учествује у бројним походима цара Урука. Једна од најчешћих интерпретација „Епа о Гилгамешу“ је издвајање теме пријатељства Гилгамеша и Енкидуа као централне за овај еп. Прича о Гилгамешу и Енкидуу тако поприма облик дуализма цивилизација/дивљина, блуд/невиност, тиранија/слобода итд. Аналогија са друштвеном ситуацијом у Русији 90-х је очигледна – Русија ту игра улогу дивљег начела, коју западна цивилизација покушава да приближи себи помоћу свог система вредности и оних благодети коју цивилизација пружа. Занимљиво је да је Енкиду у „Епу о Гилгамешу“ кажњен дугом и спором смрћу због „издаје“ оног циља због којег су га богови створили – ако би у том смислу повезивали „Еп...“ са Пељевиним романом, могло би се полемисати око тога да ли писац на тај начин наговештава да је за руску друштво приближавање Западу смртоносно.

У Пељевинином тексту Енкиду добија обресе некаквог „бога-заштитника Лутрије“, где се под лутријом подразумева посредовање Енкидуа у процесу одабира новог мужа за богињу Иштар:

„По једној од верзија, одговори на три загонетке Иштар постојали су у писаном облику. На специјалним местима у Вавилону продавале су се запечаћене таблице са одговорима на питања богиње (по другој верзији ради се о магичном печату на којем су били урезани одговори). Израдом ових таблица и њиховом продајом бавили су се свештеници главног храма Енкидуа – бога-заштитника Лутрије. Сматрало се да уз посредовање

Енкидуа богиња бира себи новог мужа. То је елиминисало конфликт, добро познат старим Вавилонцима, између божанске предодређености и слободне воље. Зато је већина оних који би одлучили да се успну на зигурат, куповала глинене таблице са одговорима; сматрало се да се таблица може отпечатити тек кад се успне на зигурат.“ [Peljevin 2004: 39]

Свакако да овакав обред у старовавилонској митологији није посведочен, а апсурдност ситуације додатно је подстакнута проглашавањем књижевног јунака Енкидуа за божанство које има свој храм. Међутим, као и у многим другим случајевима, и овде до изражаја поново долази карактеристичан Пељевинов стил приповедања, овде повезан са неомитологијом. Између редова митолошке мистификације провлачи се кључна мисао, формулисана у облику „конфликта између божанске предодређености и слободне воље“. Овде се писац дотакао тенденције бројних, ако не и свих, религиозних система да обликују вољу човека уверавањем у постојање некаквог унапред утврђеног пута и смисла њиховог постојања – човеков избор пада у други план, и он постаје оруђе у рукама божанстава, али вечити конфликт између „зацртане“ судбине и људских тежњи остаје. У контексту Пељевиновог текста, тај конфликт се елиминише куповином глинених таблица са унапред спремљеним одговорима на три загонетке, што фигуративно представља везивање судбине и слободне воље за те таблице, односно пребацивање одговорности за своје постојање на другог. Ако се глинене таблице са унапред припремљеним одговорима схвате као симбол савремених медија, онда се може рећи да у овом тексту писац приповеда о тежњи савременог човека да одговоре на кључна питања о свом постојању и свету у којем живи тражи управо од тих медија, не покушавајући да сам размишља и да на питања сам тражи одговоре. У роману се тај „обред“ назива Великом Лутријом, или Игром Без Имена, у којој постоје само победа или смрт, што је још једна алузија на механизам савременог економског система – на сурову тржишну утакмицу.

Да би био међу победницима, главни јунак је свестан да мора да овлада свим неопходним знањима и техникама рекламних мајстора, те није случајно што се у роману помињу такви наслови, као што су „Positioning: a battle for your mind“ и „The Final Positioning“ [Peljevin 2004: 26-27] Ела Рајца, „Confessions of an Advertising Man“ Дејвида Огилвија [Peljevin 2004: 58-59] и други текстови из

области професионалног маркетинга. Као основна идеја Рајсове концепције маркетинга, позиционирање се дефинише као место које бренд заузима у свести потрошача, и начин на који се он разликује у односу на производе конкурената [Ries, Trout 2001: 2-3]. Иако није оспоравао значај позиционирања, Дејвид Огилви је, пак, своју маркетиншку филозофију заснивао на принципу „Велике Идеје“ (енг. Big Idea), што је термин који се користи за означавање поступка упознавања јавности са брендом, концептом или производом путем стварања снажне поруке која шири границе бренда и резонира са својом циљаном публиком [Ogilvy 1985: 58]. Концепција Велике Идеје веома је популарна у маркетиншком свету првенствено због тога што може да утиче на трансформацију језика путем манипулације значењима, може се користити за изазивање промена у поп-култури итд, али је поступак њене реализације заснован на квалитативном и квантитативном истраживању циљне групе и сакупљања података о потрошачима. Рајсово позиционирање је, с друге стране, усмерено ка усађивању у свести потрошача одређених представа о рекламираном бренду [Fox 1984: 324]. Упознавање са овом литературом наводи Татарског на следећи закључак:

„На Западу су се наручилац рекламе и копирајтер заједничким снагама трудили да исперу мозак потрошачу, а у Русији је задатак копирајтера био да обрлати наручиоца. Осим тога, Татарски је схватио да је Морковин био у праву, и да се та ситуација никада неће променити. Надувавши се једном приликом добре траве, случајно је открио основни економски закон постсоцијалистичког уређења: првобитна акумулација капитала је уједно и последња.“ [Peljevin 2004: 26-27]

Тако и улазак у свет реклама преко његовог пријатеља Морковина добија облик преварантске схеме са циљем да се наручилац надмудри – уместо да анализира циљну публику производа који израђује фабрика наручиоца рекламе, Татарски „истражује“ самог наручиоца, и ствара рекламу која треба да наручиоцу пружи утеху за невешто прикривене страхове:

„Генерације долазе и одлазе – говорио је демонски (Татарски је управо тако написао) глас у позадини – а земља остаје заувек.“

Али чак је и земља са рушевинама империја на крају тонула у оловни океан; изнад његове узбуркане површине остала је усамљена стена, која својим обликом подсећа на Вавилонску кулу, са којом је и почео сценарио. Камера се приближавала стени на којој се могао видети уклесан у камену колачић са словима ЛКК, испод којег је стајала изрека, коју је Татарски нашао у зборнику Латинске крилатице:

MEDIIS TEMPUSTATIBUS PLACIDUS. СПОКОЈАН УСРЕД БУРЕ.
ЛЕФОРТОВСКИ КОНДИТЕРСКИ КОМБИНАТ“ [Peljevin 2004: 24]

Оваква концепција рекламе би се у одређеном смислу могла схватити као утемељење брэнда по Рајсовом моделу, али са карактеристикама руског тржишта транзиционог периода. Што се историјских реминисценција и бројних метафора тиче, нарочито оних о Вавилонској кули, она понављају и наглашавају интересовање Татарског за историју и месопотамијску цивилизацију, интересовање које ће у комбинацији са наркотицима створити услове за настанак нових светова у свести главног јунака. Таква структура романа отвара питање о семантици могућих светова у Пељевиновом стваралаштву, о којој Рудњев пише да према њој „нема апсолутне истине, она зависи од посматрача и сведока догађаја“ [Руднев 1999: 261]. Како је посматрач у овом случају Татарски, а сведок догађаја читалац романа, пред нама се у делу разоткрива широки спектар унутрашњих процеса које проживљава главни јунак романа. Опис тих процеса добија посебан значај управо због професије којом се главни јунак бави – ако су у XIX и већем делу XX века писци и песници имали репутацију „архитеката људске душе“ због утицаја њихових текстова на читаоце, у савремено доба услед специфичности функционисања друштвених односа у тржишним условима ту улогу преузимају мас-медији.

Рајсов модел измене свести потрошача испоставиће се као само једна од фаза напредовања Татарског. Потреба да се добро упознају навике и особине културе одређене друштвене групе по Огивлијевом моделу утицаће на спремност Татарског да пређе на виши ниво у маркетиншкој хијерархији:

„Шта је то *совјетски менталитет*, или сакраментални *совјет*, Татарски није баш најјасније разумевао, иако је тај израз користио често и са задовољством. Али са позиције његовог новог послодавца, Дмитрија

Пугина, он и није требало ништа да схвати. Он тај менталитет мора да поседује. Управо у томе и јесте смисао његовог посла – да прилагођава западне рекламне концепције менталитету руског потрошача. Посао је био *free lance* – Татарски је преводио тај израз као *слободни слепец*, имајући у виду на првом месту своју плату.“ [Peljevin 2004: 28-29]

Прилагођавање западних реклама руском менталитету огледало се пре свега у коришћењу одговарајућих симбола, мотива и појмова који код носилаца руског језика и културе активирају одговарајуће асоцијације и тиме изазивају емоционалне реакције. Поменути совјетски менталитет, или совок у оригиналном тексту, настао је као пежоративни термин којим су се означавале присталице совјетског система. С распадом Совјетског савеза, почетком и током деведесетих, совок се почео употребљавати као назив за људе који су се са носталгијом присећали бивше државе, и прижељкивали повратак тог система.

Источњачки мотиви у овом роману су се најконкретније манифестовали у лику Татариновог пријатеља Гирејева, који се појављује у трећем поглављу. Гирејев је описан као део изгубљеног света, човек ван свог времена, чији су главни животни оријентир у недвосмисленој супротности са вредносним системом савременог доба:

„Рекао је да живи у околини Москве, у сеоцету Расторгујево, и позвао га у госте. Татарски је пристао, па су заронили у метро, а на станици „Варшавска“ прешли су у шинобус. Путовали су ћутећи; Татарски је с времена на време коментарисао крајолик и гледао Гирејева. Овај је у својој необичној одећи изгледао као последњи остатак нестале васељене – не совјетске, зато што у њој није било лутајућих тибетанских астролога, неко некакве друге, која је постојала паралелно са совјетским светом, и чак упркос њему, али која је пропала заједно са њим. И то је изазивало тугу, јер је много тога, што се некада свиђало Татарском и дирало његову душу, долазило из те паралелне васељене, којој, како су сви веровали, никад ништа не може да се деси. А с њом се десило отприлике исто што и са совјетском вечношћу, и то исто онако неприметно.“ [Peljevin 2004: 41-42]

Називајући Гирејева „лутајућим тибетанским астрологом“ Татарски указује на порекло те „паралелне васељене“ која је нестала заједно са Совјетским савезом. Религиозно-филозофско учење тибетанских монаха, које је у XIX и XX веку оставило свој траг у развоју руске културе, такође је изгубило смисао у свету потпуно усредсређеном на материјални аспект људског постојања. Занимљиво је да се у овом цитату постојање те паралелне васељене источњачке мудрости описује као нешто што је опстајало „чак упркос“ совјетском свету, што баца више светла на живот интелектуалаца у том периоду. Наиме, управо је унутрашњи, духовни живот пружао уточиште оном делу совјетског друштва који је у условима тоталитаризма трагао за стваралачком слободом и независношћу од званичне идеологије. Тако је ламаизам, тј. тибетански будизам, који је преко Туве, Калмикије и Бурјатије доспео до европског дела Русије, донео до руског интелектуалца специфичну перцепцију реалности као објекта ума који је за сваког посматрача јединствен и истовремено непостојан, што се идеално надовезивало на околности живота и рада у Совјетском савезу. Са падом тог система, пао је, међутим, и тај скривени, унутрашњи свет слободе руског човека, будући да више није постојала опасна и непредвидива спољашност од које је требало сачувати „оно најузвишеније у души“ [Peļjevin 2004: 26]. Ипак, сада је то „најузвишеније у души“ добило своју цену на великом Тржишту новог светског поретка.

Гирејевљева се улога, ипак, не ограничава изазивањем туге и носталгије код главног јунака, и он ће сасвим конкретно утицати на промене које се дешавају са њим. Тако се за Татарског Гирејев претвара у својеврсног водича кроз паралелни универзум, на исти начин на који Татарски опслужује своје клијенте, наручиоце реклама. И док је главни задатак Татарског да „ствара“ ону лажну представу о наручиоцима реклама, коју би они хтели да покажу широј јавности, Гирејев као да жели да Татарском покаже њега самог, тј. истинску суштину сопственог „Ја“. Покушавајући да обрати пажњу Татарског на духовни аспект постојања, Гирејев се суочава са јаким отпором ума главног јунака, који је у потпуности посвећен тржишним реалијама. Практично сваки предмет и поступак у Гирејевљевом дому код Татарског инспирише првенствено идеје везане за маркетинг и пласман производа. Два пријатеља из студентских дана се позиционирају као радикалне супротности, градећи својеврсну бинарну опозицију духовно-материјално. Разумевање и код једног и код другог функционише само у

области која је прихватљива њиховој представи о реалности, услед чега је успостава нормалне комуникације и схватање саговорника битно отежано:

„Шта је ово? – упита Гирејева.

Гирејев искоса погледа зид.

– Хум – рекао је.

– А шта ће ти?

– Ја тако путујем.

– Куда? – упита Татарски.

Гирејев слегну раменима.

– Тешко је објаснити – рекао је. – Хум. Кад не размишљаш, много тога ти постане јасно.“ [Peļjevin 2004: 44]

Овде се заправо указује на једну од најпознатијих мантри у будизму Махајане: „Ом мани падме (бадме) хум“. Буквални превод мантре био би „О, бисеру, који сијаш у цвету лотоса“, али превод има мало значаја за бројне интерпретације које тој реченици дају изразито важан сакрални смисао. Свака реч у мантри функционише као својеврсни метафорички филозофско-религиозни симбол од посебног значаја за ламаизам, који би у скупу требало да, према Далај ламом XIV-ом, оличавају чистоћу тела, говора и ума Буде [Дандарон 1973: 463-477]. У највећем броју интерпретација поменути „хум“ се употребљава у значењу „срце“, али не као орган, већ у узвишеном смислу. Дандарон објашњава то четврто слово мантре као нераздељивост праксе и мудрости (коју симболизује „падме“, цвет лотоса). Друга реч мантре, „мани“, доводи се у везу са Буђењем (у његовој будистичкој концепцији), и у комбинацији са следећа два појма дотиче се мудрости, саосећања и љубави. Ако бисмо узели у обзир овакву интерпретацију мантре, онда се цитат из Пељевиновог романа може схватити као путовање Гирејева по људској души, док је у перцепцији Татарског једино могуће путовање везано за географски појам простора. Зато се Гирејев и не труди да објасни смисао свог путовања, већ коанском конструкцијом ставља пред Татарског изазов да престане да размишља, како би му „постало јасно“.

Међутим, како је за Татарског немогуће да својом вољом достигне то стање, Гирејев се служи помоћним средством како би га код главног јунака изазвао. То помоћно средство постају поменуте халуциногене печурке мухаре.

Њихово конзумирање отвара за Татарског нове светове, дотад непознате, који су, међутим, интегрално повезани са садржајем његове свести, са читавим информационим пољем на бази којег се развијала његова личност. На тај начин опијати добијају улогу фактора који ослобођа ум главног јунака од опсене „реалног“ света, утемељеног на другачијим вредносним принципима. Конкретно, у случају првог сусрета са дејством халуциногених печурки, Татарски под јаким утицајем источњачке оријентације Гирејева као да достиже извесно Просветљење:

„– Када се будиш, ти се сваки пут изнова појављујеш ниоткуда. И све друго исто тако. А смрт је замена јутарњег буђења за нешто друго, о чему је апсолутно немогуће размишљати. Ми немамо инструмент за то, зато што су наш ум и свет – једно исто.

Татарски покуша да схвати шта то значи, и примети да му је размишљање постало тешко, и чак опасно, зато што су његове мисли досегле такву слободу и снагу, да више није био у стању да их контролише. Одговор се истог тренутка појавио пред њим у облику тродимензионалне геометријске фигуре. Татарски је угледао свој ум – била је то јаркобела кугла, слична сунцу, али апсолутно спокојна и непомична. Из центра кугле према њеној ивици протезали су се тамни извијени кончићи-влаканца. Татарски је схватио да то и јесу пет његових чула. Нешто дебље влаканце био је вид, тање – слух, а остала су била готово невидљива. Око тих непомичних влакана треперила је извијена спирала, која је личила на нит електричне сијалице, која се час поклапала на тренутак са једним од влакана, час се увијала сама око себе као светлуцави траг, попут оног који оставља у тами жар цигарете која се брзо окреће. То је била мисао којом је био обузет његов ум.

„Значи, никакве смрти нема – радосно помисли Татарски.

– Зашто? Па зато што кончићи нестају, али кугла ипак остаје!“ [Peļjevin 2004: 45-46]

Ово сликовито описивање будистичког учења о пет скандхи, тј. „снопова“ или „гомилишта“ условљено је претходним Гирејевљевим излагањем о перцепцији људског постојања. Изједначујући ум и свет, и постављајући пред Татарским још један коански задатак о схватању сна и смрти, Гирејев изазива код

главног јунака визуелизацију Будиног учења о томе да се човек састоји од пет састојака егзистенције: тела, осећаја, опажања, менталних творевина и свести [Njanatiloka 1996: 67]. Видевши у светлуцавој кугли одраз свог ума, Татарски у њему сагледава испреплетана чула која и чине његово „Ја“, и чијим се расплитањем само стварају услови за настанак новог чулног заплета, док кугла остаје. Фигуративно је то суштина будистичке идеје о реинкарнацији, те констатација Татарског о томе да „никакве смрти нема“ може да се прихвати као достизање одређеног нивоа спознавања заблуде/непостојањства сопственог „Ја“, што је пут ка Просветљењу, односно Нирвани. Достизање таквог стања ума без претходног упознавања са светим текстовима недвосмислено уздиже Татарског у ранг бодисатве, „бића са пробуђеном свешћу“ [Iveković 1977: 131-152], али се овде то стање даје у карактеристичном за Пељевиново приповедање пограничном опису религиозног осећања и наркоманског бунила.

Узимање наркотика за Татарског представља прелазак одређене границе – то се види како у самој структури романа, будући да свако узимање наркотика прати прелазак на следећу лествицу у маркетиншкој хијерархији, тако и у његовој садржини, јер се у процесу наркоманског бунила јунаку разоткривају „тајне“ новог друштвеног поретка и његовог заната. Једнако велики значај има и сама врста наркотика као изазивача измењеног стања свести: прва етапа у развоју каријере Татарског обележена је конзумирањем халуциногенних печурки, да би затим уследио прелазак на синтетичке дроге, док се на врхунцу његовог напредовања помиње хероин и кокаин. Овакав развој радње романа изазива недоумице код читалаца око правилног схватања „реалности“ приповедања, будући да она балансира на танкој граници између утицаја опијата на унутрашњу свест јунака и његов доживљај околности у којима се нашао у постсовјетској Русији. На истом принципу пограничности светова био је утемељен и претходни Пељевинов роман, „Чапајев и Празнина“, с тим што су се тамо описивали унутрашњи процеси јунака који пати од шизофреније. На основу тога се може закључити да је стална тежња писца да код читалаца изазове осећај несигурности у погледу правилног схватања реалности и илузије у његовим делима првенствено усмерена на то да натера публику да се замисли над зависношћу нашег поимања света и себе од карактеристика сопственог ума. Та мисао у својој основи није искључиво будистичка, али јесте најконкретије изражена у источњачким религиозно-филозофским учењима.

Зато и не чуди што су се одмах након „Просветљења“ које је Татарски доживео након конзумирања мухара почели појављивати мотиви из старог Вавилона, који су на почетку романа већ били означени као значајан фактор утицаја на личност главног јунака. Занимљиво је да одмах након мотива бљештаве кугле Татарски губи контролу над собом и способност разумљивог говора:

„Татарски никако није могао да схвати шта то у његовом понашању делује на пролазнике тако застрашујуће. Можда је људе плашила чудна дисфункција његовог говора – то што су се речи које је покушавао да изговори распадале на слоге, који су се затим лепили један за други без икаквог реда. Али у тој неадекватној реакцији ипак је било нечег ласкавог.

Татарског је одједном до те мере запањила једна мисао, да је стао и ударио дланом по челу. „Па то је вавилонска пометња! – помислио је. – Вероватно су пили тај напиток од мухара, и речи би почињале да им се ломе у устима, као и мени. А онда су то почели да називају мешањем језика. Исправније би било рећи заплитање језика...“ [Peljevin 2004: 49]

Татарски повезује вавилонску пометњу из Библије са уплитањем језика услед ефекта мухара. Очигледно је да се у таквој интерпретацији мита не помиње Бог и божја казна која чини основу оригиналног текста. Промена значења мита још један је пример примене неомитолошког поступка у Пељевиновом стваралаштву, али оно овде добија на посебном значају тако што „ломљење речи“ у говору Татарског води главног јунака кроз лавиринте његове свести, онога што чини сам његов идентитет. То лутање у измењеном стању свести доводи га до сусрета са његовим претходним послодавцем, чеченом Хасаном, односно менталном пројекцијом тог лика у свести Татарског, који га упознаје са следећом причом:

„– Ал-Газава има једну поему. Парламент птица. О томе како је тридесет птица полетело да тражи птицу по имену Семург – краља свих птица и великог мајстора.

– А зашто су пошли да траже краља, ако су имали парламент?

– То ти питај њих. Осим тога, Семург није био само краљ, него још и извор великог знања. Што за парламент не можеш рећи.

– И како се све завршило? – упита Татарски.

– Када су прошли тридесет искушења, сазнали су да реч Семург значи тридесет птица.“ [Peljevin 2004: 48]

Поменути сиже односи се на епску филозофску поему „Разговор птица“ персијског суфистичког мислиоца Атара, или на алегоријску поему „Језик птица“ узбечког песника и филозофа Алишера Навоија, која настаје нешто касније у односу на Атаријево дело. Обе поеме граде се на игри речи – персијско „si morgh“ у значењу ‘тридесет птица’ назив је легендарне птице из иранске митологије, Симурга, која је на простору источне Персије и у Средњој Азији у периоду паганства сматрана добронамерним покровитељем људи, а такође и људских заједница [Schmidt, Hanns-Peter 2003]. О древности, распрострањености и значају култа птице Симург најбоље сведоче многи сижеји који је везују за један од најстаријих и најраспрострањенијих митова, онај о Дрвету живота, а симптоматично је и то што је њена симболика опстала и након појаве ислама, нарочито међу следбеницима суфизма [ibidem]. Обе поеме о птици Симург замишљење су као морално-поучне приче са дубоким алегоријским симболизмом: свака од тридесет птица које трагају за својим савршеним легендарним краљем птица оличава одређени људски порок, да би напослетку, слетевши на воде језера где обитава Симург, на површини језера видели само сопствене одразе [Farid Undin 1971: 131]. Порука и симболика овог сижеа може се тумачити у кључу односа између појединца и колектива, потраге за личним и колективним идентитетом, као и одговора на суштинско питање организације друштва. Промена назива поеме у „Генерацији П“ тако да се тамо помиње „парламент“ уместо „језика“ или „разговора птица“, огледа се у хипертекстуалној вези, због потребе Татарског да смисли рекламну концепцију за цигарете „Парламент“.

Што се тиче помињања Ал-Газаве као аутора поеме, реч је о очигледној заблуди, која у случају Пељевиновог стваралаштва може бити намерна. Највероватније се мисли на Абу Хамид ал-Газалија, исламског богослова, правника, филозофа и мистика, утемељивача теоријских основа суфизма. Његова интерпретација ислама највише је била окренута субјективном, унутрашњем религиозном доживљају као замени за колективно груписање следбеника

одређене вере. Оно што повезује Ал-Газалија и поеме о Симургу, осим самог суфистичког учења, је и то што се њихова делатност углавном везивала за територију данашњег источног Ирана и бивших совјетских република Тацикистана, Узбекистана и Туркменије. За време владавине династије Тимурида, у XIV и XV веку, ова област (чији је историјски назив био Хорасан – „одакле долази сунце“) постаје један од највећих и најзначајних центара науке и уметности, у којем су живели и стварали песници Лутфи, Цами, поменути Алишер Навоји, Фегани Баба, султан Хусеин Бајкара и многи други. Сматра се да је развој науке и уметности на том простору у највећој мери обликовао свест народа Средње Азије, укључујући и оне народе који су ушли у састав становништва савремене Русије, а који претежно живе на Кавказу и његовој околини.

Није случајно што је у оним крајевима, где је суфизам био заступљен, наука и уметност процветала – један од основних разлога зашто је Пељевин увео ово учење у свој роман може бити и тај, што у својој усредсређености на унутрашње процесе у човеку, суфизам као да понавља идеју о имплицитној повезаности света и ума, што се пројектовало на стваралаштво. Већ у следећој сцени након приче о Симургу, главни јунак доживљава својеврсни врхунац онога што се испрва чинило утицајем мухара на његову психу:

„Татарски је осећао да су његове мисли пуне такве снаге да је свака од њих – слој реалности, равноправан у сваком погледу са вечерњом шумом кроз коју иде. Разлика је била у томе што је шума била мисао, коју он и поред све жеље није могао да престане да мисли. С друге стране, воља готово ни на који начин није учествовала у ономе што се дешавало у његовом уму. Тек што је помислио на мешање језика, постао је свестан да сећање на Вавилон и јесте једини могући Вавилон: помисливши на њега, он га је на тај начин оживео. И мисли у његовој глави, као камиони пуни грађевинског материјала, појурили су у правцу тог Вавилона, чинећи га све стварнијим и опредмећенијим.“ [Peļjevin 2004: 49]

Попут процеса који су се одвијали у свести главног јунака „Чапајева и Празнине“, и овде реалност у Пељевиновим делима престаје да се везује за објективни свет, већ функционише само у облику објекта ума. Постајући

наглашено субјективна, ова „реалност“ се манифестује у облицима са којима је свест главног јунака већ имала додира. Вавилон из текста Тихамат-2 за Татарског оживљава, и постаје сасвим опредмећена реалност. Штавише, јунак се успиње уз кулу (за коју ће се касније у току приповедања испоставити да је напуштени војни објекат у близини Москве), и на путу ка врху налази три предмета које симболички повезује са загонеткама Иштар из претходно прочитаног мита. Та три предмета су новчић са ликом Че Геваре, оштрач у облику телевизора и паклица цигарета Парламент. Загонетке недвосмислено упућују на закључак о спрези новца, медија и власти као услову за ступање у брак са богињом Иштар, чији је приказ Татарски пронашао на врху објекта, у посебној просторији која одговара опису култног храма (а што је заправо била војна стражарница са постером голе девојке на зиду). Управо на том месту Татарски успева да осмисли рекламну концепцију у складу са принципима прекодирања поруке за потребе руског потрошача:

„Плакат представља фотографију кеја реке Москве, начињену с моста на којем су у октобру '93. стајали историјски тенкови. На месту Белог дома видимо огромну кутију „парламента“ (компјутерска монтажа). Око ње у изобиљу расту палме. Слоган – цитат Грибоједова:

*И ДИМ ОТАЦБИНЕ СЛАДАК НАМ ЈЕ И ПРИЈАТАН.
ПАРЛАМЕНТ“ [Peljevin 2004: 55]*

Оваквом концепцијом Татарски се ослања на догађаје од 21. септембра до 4. октобра 1993. године, познатије у савременој руској историји под називом „гађање Белог дома“, или „Растеривање скупштине народних посланика“, или „Јељцинов преврат 1993. године“, „Црни октобар“ итд. Овај унутрашњеполитички сукоб кулминирао је чувеним указом 1400 председника Руске Федерације Бориса Јељцина о распуштању Скупштине народних посланика и Врховног савета, који су представљали последње остатке совјетског модела власти, а чије је укидање образложено уставним реформама [Заключение Конституционного суда Российской Федерации]. Посланици Скупштине и Савета, који су се налазили у згради Белог дома и углавном били састављени од представника Комунистичке партије РФ и низа других политичких странака, како леве тако и десне оријентације, успротивили су се оваквој одлуци. На страну председника РФ стала

је влада и највећи део руководиоца безбедносних структура (Министарство унутрашњих послова, Министарство одбране и Министарство безбедности), што је резултирало војно-полицијском интервенцијом и крвопролићем у Москви, које је однело животе 158 људи [Доклад Комиссии Государственной думы Федерального Собрания Российской Федерации]. Тада је и настала чувена фотографија тенкова Таманске дивизије који са моста гађају Бели дом, која се, у зависности од политичког опредељења, код Руса доживљава као радосни или катастрофични симбол коначног и потпуног пада Совјетске империје, и победу про-западне политичке струје у руском друштву. И док су противници политике Бориса Јелцина, углавном из редова Комунистичке партије, говорили о државном удару и насилном преузимању власти, присталице његове политике, уз прилично јаку подршку бројних личности из јавног живота, гласно су осуђивали противничку страну, називајући их „комуно-фашистима“.

Поигравајући се са овим осетљивим темама из блиске историје, Пељевин у рекламној концепцији из романа ставља на место Белог дома паклицу цигарета Парламент, правећи јасну алузију на чињеницу да су демократски процеси у Русији почели спаљивањем нечега што би, у суштини, требало да представља парламентарну скупштину. За слоган се узима цитат Чацког из првог чина седме сцене Грибоједовљеве комедије „Невоље због памети“ (1824), а које је сам Грибоједов преузео из Державинове песме „Харфа“ (1798) – сама мисао о оваквом изражавању љубави и везаности за своју отаџбину вуче своје корене вуче још из антике, и након Грибоједова постало је популарна крилатица у руској књижевности [Серов 2003: 1109-1110]. Код Пељевина, међутим, израз добија изразито циничан смисао – дим отаџбине овде се уздиже над зградом Парламента, сведочећи о сукобу две политичке струје које би требало да раде у интересу те исте отаџбине.

Овај цитат, као и низ других примера из романа, такође сведочи о улози коју има културно наслеђе у условима успостављања нових друштвених односа. Тако цитати из руске књижевности и бројне референце на историју руске културе добијају у роману функцију илустрације основне поруке, која је првенствено посвећена тржишном позиционирању одређеног брэнда. Културно-информативна садржина тих цитата потиснута је у други план, а асоцијативна реакција код публике само је основа за употребу тог симбола у сасвим другачијем контексту.

Култура и културно наслеђе добијају место инструмената тржишне утакмице, а општи филозофско-етички принципи и хуманистичка усмереност стваралаштва преосмишљавају се у корист једне изразито утилитаристичке концепције људске делатности.

Прелаз на овакав облик размишљања описује се у роману као својеврсна опсесија, обузетост или утицај наркотика. У сусрету са уметничким делима, главни јунак не може да престане да размишља о комерцијалном аспекту стваралаштва:

„Композиција је била толико презасићена романтизмом, и истовремено толико неромантична, да је Татарски, посматрајући је данима, схватио: сви појмови на које је покушала да се ослони ова фотографија, настали су негде у деветнаестом веку; њихови остаци стигли су заједно са моштима грофа Монте Криста у двадесети, али на граници двадесетог и двадесет првог грофово наслеђе било је већ сасвим проћердано. Пречесто је људски ум продавао сам себи ту романтику, да би могао да комерцијализује последње некомерцијалне представе које су му преостале. Сада, чак и поред искрене жеље да се буде обманут, било је готово немогуће поверовати да спољашње продавано одговара унутрашње подразумеваном. То је био празан облик, који већ одавно није значио оно што је номинално требало да значи. Све су појели мољци: при погледу на симболичног Нибелунга са студијске фотографије, није се јављала мисао о готском духу, на коју су наводили запењени таласи и бакенбарди, већ питање да ли је фотограф скупо наплатио, колико су за снимање платили манекену и да ли је манекен платио казну када је исфлекао сопственим лубрикантом тур панталона позајмљених из пролећне колекције. И то се није тицало само фотографије изнад стола Татарског, већ и свих осталих сличица које су га узбуђивале у детињству: палме, пароброд, плаво вечерње небо – требало је бити клинички идиот па сачувати способност пројекције сопствене туге за неостваривим на ове стопроцентне робне шаблоне.“ [Peljevin 2004: 65]

На овакво стање главног јунака највише утиче прелазак на виши ниво маркетиншке хијерархије, и све боље познавање кључне литературе из те области

– након фундаменталних радова Огивлија и Рајса, Татарски се упознаје са радовима Росера Ривса:

„Али нарочито му је помогла књига Росера Ривса – нашао је у њој два термина *увођење* и *придобивање*, који су се показали као веома корисни у смислу фолирања. Први пројекат заснован на ова два појма успео је да направи за кафу „Neskafe gold“. [Peļjevin 2004: 58-59]

Росер Ривс је стекао своју популарност као један од утемељивача рекламне теорије и праксе, а своју је делатност првенствено везао за телевизију. Познат је као аутор стратегије „јединствене продајне понуде“ (енг. „unique selling proposition“), под којом се подразумевало дефинисање свог „личног бранда“ на тржишту [“Reinventing Your Personal Brand”. Harvard Business Review. March 2011]. У својој књизи „Реалност у маркетингу“ Ривс је писао да реклама не треба да забавља публику, већ да продаје робу путем потпуне преокупације пажње реципијента једном снажном поруком, реченицом, која би код аудиторije изазвала одређену реакцију [Reeves 1961: 46-47]. Управо та порука, рекламни слоган, постаје суд у који аутор рекламне концепције улива ново значење, покушавајући да се помоћу њега диференцира у односу на остале производе, тј. покушавајући да створи препознатљиви бренд.

Почевши да размишља искључиво у овим категоријама, Татарски губи способност да у уметничким делима види ништа више од гомиле потенцијалних брендова. А како иза сваког бранда стоји поприлична сума новца, код главног јунака преовладава питање о количини новца уложеног у стварање одређеног уметничког дела. Размишљање о самом уметничком делу, о ономе што је на њему представљено и што оно само представља, потиснуто је у корист сагледавања тих дела искључиво као тржишних производа који се потчињавају основном закону о понуди и потражњи. Својеврсни врхунац тих процеса описује се у последњом поглављу романа, када збуњеном Татарском показују изложбу не слика, већ потврда о томе колико су слике плаћене:

„Она је пажљиво ухватила Татарског подруку, и додирујући његову ногу својим високим бедром повела га до најближег листа папира на зиду. Татарски је угледао на њему неколико пасуса текста и плави печат. Секретарица се кратковидо нагнула према листу да прочита ситна слова.

— Да, управо то платно. Прилично слабо позната ружичаста варијанта портрета инфанта. Овде видите нотаријалну потврду коју је издала фирма „Опенхајм енд Редлер“, о томе да је слика заиста продата за седамнаест милиона долара приватној колекцији. [...]

— А ово? – упита он показујући на суседни лист папира са текстом и печатом.

– О – рече Ала – то је наш бисер. То је Гоја, мотив Маје са лепезом у башти. Набављена у једном малом кастиљском музеју. И опет „Опенхајм и Редлер“ не лаже – осам и по милиона. Феноменално.“ [Peļjevin 2004: 269-270]

Иако наглашено апсурдна, описана сцена илуструје осећања аутора романа о томе да се уметност и култура, као људска делатност најближа духовном животу, у савременом систему вредности такође потчињава материјалистичким тржишним принципима. А у условима свеопштег дуализма на којем се заснива безмало сваки вредносни систем, тржишна доктрина се углавном види као нешто што долази са Запада, и чему се супротставља источњачка духовност. Аутор покушава да у свом роману успостави опозицију материјално – духовно кроз призму дуализма Запад – Исток, премда Гирејевљев свет изгледа пре као пустињаштво једног ексцентрика који је у свађи са цивилизацијом, и не оставља утисак некога ко би на било који начин могао да напаћеној души главног јунака пружи утеху и одговоре на изазове живота под законима тржишта.

Разлике између два света са којима се суочава јунак манифестују се, између осталог, и у средствима помоћу којих Татарски разара свој ум – као да и сами наркотици имају различити ефекат у зависности од тога каква је идеолошка оријентација конзумента:

„Сваки пут Татарски се питао зашто он и други људи плаћају толики новац како би се поново изложили понижавајућој и нехигијенској процедури у којој нема ниједне реалне секунде задовољства, тек стонд који тренутно настаје и постепено се разилази. Једино објашњење које му је падало на памет било је следеће: људи нису шмркали кокаин, него новац, и савијена новчаница од сто долара коју је захтевао неписани ритуал, била је

чак важнија и од самог прашка. Кад би се кокаин продавао у апотекама по двадесет копејки за грам, као средство против зубобоље, помислио је, шмркале би га само госпођице – како је заправо и било почетком века. А кад би туба лепка „Момент“ коштала хиљаду долара, њега би са задовољством дувала читава московска златна младеж, и на презентацијама и коктелима сматрало би се отменим ширити око себе испарљиви хемијски мирис, жалити се на одумирање можданих неурона, и дуго се задржавати у тоалету. Фенси новине посвећивале би бритке cover stories естетици пластичне кесе, која се навлачи на главу при овој процедури (писао је, наравно, Саша Бло), и кришом би паковали у те материјале рекламу за некакве сатиће, гаћице и парфемчиће.“ [Peljevin 2004: 69-70]

На тај начин конзумирање кокаина постаје исти онај статусни симбол, као што су то предмети широке потрошње. Занимљиво је да конзумирање све јачих и јачих психоактивних супстанци прати каријерно напредовање главног јунака, што имплицитно сведочи о његовом новом друштвеном статусу, али и о новом стању његовог ума, у којем је све теже одвојити халуцинације од реалности. И док су за западњачки, маркетиншки свет „резервисане“ такве дроге, као што су кокаин и хероин, главни јунак се у тренуцима слабости, преиспитивања и духовних искушења излаже утицају мухара и ЛСД-а. Управо епизода са одабиром „киселине“ у ноћном клубу [Peljevin 2004: 73-74] представља окидач за поновни повратак главног јунака теми Вавилона, односно повратак самом себи, ако се у обзир узму околности око имена јунака са почетка романа. Тако пето поглавље романа и добија наслов „Пут ка себи“.

На свој нови посао Татарски одлази у огромни комплекс комбината „Правда“ – „тамо где су некада биле смештене редакције готово свих совјетских новина“ [Peljevin 2004: 77]. У просторији која је означена таблицом из времена Совјетског савеза, на којој је стајао натпис „Идеолошко одељење“, главни јунак налази свог новог послодавца, Хањина. Ова алузија на совјетски пропагандни апарат повезана је са следећом етапом у развоју схватања рекламног бизниса који Татарски мора да усвоји:

„– Видиш – рекао је Хањин – то је веома деликатан моменат. Ти се најпре трудиш да схватиш шта ће се људима свидети, а онда им то потураш у облику лажи. А људи желе да им се то исто потури у облику истине.

Татарски то уопште није очекивао.

– То јест, како? Шта? Како то у облику истине?

– Ти не верујеш у оно што радиш. Не учествујеш душом.

– Не учествујем – рекао је Татарски. – Шта још? Шта ви хоћете? Да ја тај „Тампако“ пустим у своју душу? Ма то ни једна курва са Пушкинског трга неће урадити.

– Не треба само афектирати – намрштио се Хањин.

– Ма не – рече Татарски смиреније – нисте ме добро разумели. Данас је поза код свију иста, само се треба правилно позиционирати, је ли тако?

– Тако је.

– Ето зашто кажем да ни једна курва то неће урадити? Није ствар у гађењу. Једноставно, курва у сваком случају добија новац – свидело се то клијенту или не, а ја најпре морам... Ма, размете. И тек онда клијент доноси одлуку... А под тим условима, апсолутно сам сигуран, ни једна курва неће да ради.

– Курва можда и неће – прекиде га Хањин. – А ми, ако желимо да опстанемо у овом послу, хоћемо. И не само то.“ [Peļjevin 2004: 85-86]

За разлику од циљева совјетске пропаганде из периода до Другог светског рата, у чијој су основи биле идеје марксизма-лењинизма, на XXII седници комунистичке партије Совјетског савеза 1961. године усвојен је тзв. „трећи програм КПСС“, у чијој је основи био „Морални кодекс градитеља комунизма“, текст совјетских идеолога који је подразумевао „формирање новог човека не само као последицу, већ и као услов успешне изградње комунизма“ [Дрејслер 1964: 11]. Суштински, овај програм подразумевао је опсежну пропаганду комунистичке идеологије преко књижевности, уметности, штампе, радија и телевизије, и у

одређеном облику представљао је нешто најближе улози коју су рекламе имале на Западу [Федосеев и др 1973: 456–459, 464–465]. Смештај Хаџинове маркетиншке компаније у идеолошком одељењу комбината који је представљао симбол совјетске пропаганде својеврсно је изједначавање њихове улоге у руској свакодневници, само са различитих идеолошких позиција. И сама Хаџинова замерка Татарском такође је алузија на совјетску пропаганду – његов највећи проблем је што он „не верује у оно што ради“. Да би постао заиста успешни рекламни геније, Татарски мора да постане човек новог доба, homo economicus, на исти начин на који су његови претходници морали да се претворе у идеалне примерке тзв. совјетског човека.

У Татарском тако почиње да се формира јаз између новог човека, којег од њега захтева рекламни свет, и „Ја“ осећања, које све више добија облик потиснуте подсвести. Оваква располућеност личности једном својом страном стоји на фројдовској позицији да је жеља једнака потреби, а другом на схватању да је жеља производна снага економије, према схватању Делеза и Гватарија изложеном у „Анти-Едипу“. Како год било, једини начин да се у капиталистичком друштву задовољи жеља индивидуалне личности јесте потрошња. Међутим, код Пељевина потрошња добија додатну улогу – она није само задовољење жеље, већ и средство за тренутно превладавање езгистенцијалне кризе:

„После четрдесетак минута замишљеног лаганог хода нашао се поред споменика Мајаковском. Зауставивши се, неко време га је пажљиво проучавао. Бронзани капут у који је совјетска власт заувек обукла песника, опет је ушао у моду – Татарски се сетио да је сасвим недавно видео сличан крој на реклами Кензоа.

Обишавши статуу укруг, и уживајући у солидној задњици букача и главара, Татарски је дефинитивно схватио да му се у душу увукла депресија. Могла је да се елиминише на два начина – да се попије једна дупла вотка, или да се хитно нешто купи, за једно педесетак долара (пре извесног времена Татарски је изненађено схватио да те две активности изазивају слично стање лаке еуфорије, које траје сат – сат и по).“ [Peļjevin 2004: 87]

Изједначавање конзумације вотке са потрошњом недвосмислено упућује на блокирање мисаоних процеса као начина да се побегне од депресивног стања. Занимљиво је да стање дубоког душевног преиспитивања које је, по свој прилици, и изазвало депресију код главног јунака, почело након разгледања споменика Мајаковском. Обраћајући пажњу на „бронзани капут“ у који је песника заоденула совјетска власт, мисли Татарског раздвајају се на два колосека: док копирајтера Татарског споменик асоцира на рекламу јапанске конфекције Кензо, неостварени песник Татарски у њему налази мучно подсећање на сложене односе између Мајаковског и совјетских власти на почетку XX века, који су напослетку великог песника и навели на самоубиство. То, за Русију вечито болно питање – питање о односу власти према песницима и уопште ствараоцима, претаче се код Татарског у меланхолично-депресивно стање, које се може лечити само вотком, или на савременији начин, потрошњом. Тако се располоућеност главног јунака може наслутити на основу описа његовог емоционалног стања (и визија које настају под утицајем наркотика), иако у дијалозима Татарски остаје „целовит“, тј. без икакве сумње у реалност представе о самом себи, спољашњем свету и процесима који се у њему развијају. Оно што придаје посебан значај даљем току приповедања је све веће удаљавање и радикализација ставова сваке од ове две стране личности Татарског, што доводи до још занимљивијег резултата на крају романа.

О овим процесима најбоље сведочи интензивирање губитака логичких веза између знакова и означеног. Записујући мисли у своју бележницу, Татарски пружа увид у те процесе, истовремено градећи духовите и веома ефектне асоцијације о природи и утицају конзумеризма на људску свест:

„Вешчизам. Како се данас спрема Вешчи Олег – односно, по ствари у Цариград. Први торбар (а још и бандит – ударио на Хазаре). Могућ спот за чартер летове и шопинг туре за Истанбул:

*Даме и Господо! На томе је стајала и стоји земља Руска!
Варијанта – „Повратак Истоку“.“ [Peļjevin 2004: 89]*

Руски термин за ониоманију, психолошки поремећај зависности од куповине и набавке ствари, добио је облик вешчизам, од назива за ствар, предмет (рус. вещь). У психологији се овај поремећај дефинише као „неконтролисани нагон који изазива претерану, скупу и временски презахтевну робно-новчану

активност, подстакнуту негативном афективношћу, која резултира друштвеним, личним и/или финансијским потешкоћама“ [Kellet, Bolton 2009: 83]. По звучној и графемској асоцијацији (што је карактеристично за шизофреничаре), овај термин доводи се у везу са новгородским, а потом и кијевским кнезом Вешчим Олегом, другим владаром из династије Рјуриковича. У руским летописима, конкретно у „Повести о минулим временима“ и „Новгородском летопису“, Вешчем Олегу приписује се низ похода на Исток, међу којима се најславнијим сматра полулегендарни поход на Цариград 907. године, који је државу Рјуриковича по први пут уздигао у ранг великих и утицајних средњовековних монархија. Значајан је податак да у руској историографији још увек трају спорови по питању одгонетања порекла првих кнежева из династије Рјуриковича, те се могу наћи и присталице које оспоравају њихово скандинавско, у одређеном смислу, западњачко порекло, премда низ истакнутих историчара у Русији недвосмислено подржава норманску теорију о настанку руске државе [Пчѐлов 2001: 48-50]. У запису Татарског похода Вешчег Олега на Цариград се изједначава са савременим шопинг-турама за Истанбул, што пародира околности под којима је, према летопису, сам историјски кнез кренуо у поход – како стоји у „Повести о минулим временима“, Олег је хтео да од византијског цара добије повољније услове за руске трговце. Само значење надимка овог кнеза тиме је измењено: уместо оригиналног смисла речи ‘вешчи’ у значењу ‘пророк, вештац’, оно придобија значење владара који пати од опсесивно-компулсивног синдрома опчињености материјалним вредностима, што није без основа, будући да су се први владари из династије Рјуриковича углавном мотивисали стицањем богатстава, ради чега нису презали ни од пљачкашких похода. Тако хумор у Пељевиновим делима постаје интегрално повезан са интертекстуалним и језичким асоцијацијама који аутор упорно подмеће читаоцу.

Још један интересантан моменат у вези са овим записом је слоган „Повратак Истоку“ који се повезује са цитатом „На томе је стајала и стоји земља Руска“. Извесни парадокс ова два саопштења опет се дотиче интертекстуалности, будући да је поменути цитат нешто што се у руској култури традиционално веже за лик и дело Александра Невског, новгородског кнеза који је поразио Швеђане и Ливонски ред крсташа у борби за очување континуитета постојања руске државе након монголске најезде у XIII веку. Читава изрека – „Кто с мечом к нам войдет,

от меча и погибнет. На том стояла и стоит русская земля!“ , заправо нема никакве везе са историјским кнезом Новгорода, већ је аутор тих редова, Петар Андрејевич Павленко, смислио и приписао ту изреку Александру Невском пишући сценарио за истоимени Ејзенштејнов филм из 1938. године [Павленко 1954: 75]. И сама изрека, и сам кнез Александар, добили су у руском друштву ореол бранилаца руског света од претње са Запада, тако да контекст употребе тог цитата у вези са Олеговим походима на Исток представља очигледни когнитивни дисонанс. Будући да се у постсовјетској Русији Запад више не може доживљавати као претња за руску државу, једини могући повратак Истоку су, у складу са вредносним принципима либералног тржишта, шопинг-туре ка источњачким градовима. Барем је тако ситуација изгледала крајем деведесетих.

Нараштајући унутрашњи конфликт у главном јунаку одражава се и на карактеристике топоса: Москва се за Татарског претвара у огромну продавницу која се према својим становницима односи као према муштеријама. Мали извори духовне енергије сакривени су на маргинама града (Гирејев), или у забаченим тамним улицима. Управо у таквој једној улици јунак проналази објекат симболичног назива „Пут ка себи“, за који се, поново без икакве случајности, испоставља да је продавница:

„Чим је ушао, схватио је да га је инстинкт довео на право место. Изнад тезге је висила црна мајица са портретом Че Геваре и натписом *Rage Against the Machine*. Испод мајице је стајао натпис *Бестселер месеца!* То није било чудно – Татарски је знао (и чак писао о томе у једном концепту) да се у области радикалне културе за младе ништа не продаје тако добро као правилно дозиран и политички коректан бунт против света у којем влада политичка коректност и све је дозирано за употребу.“ [Peljevin 2004: 91]

Запажања Татарског овде се дотичу теме „другачијег“ размишљања у условима постојећег друштвено-економског система. „Rage against the machine“ је назив америчког рок бенда из Лос Анђелеса чији су чланови познати по својим левичарским и револуционарним политичким становиштима, који су на извештан начин присутни у готово свим њиховим песмама. Концерти те групе се веома често претварају у перформансе у којима се осуђује званична унутрашња и

спољна политика Сједињених држава, а сами чланови бенда врло често узимају учешћа у протестима против капитализма. Могло би се рећи да се стваралаштво овог бенда идеално надовезује на лик и дело чувеног латиноамеричког револуционара Ернеста Че Геваре, који је постао својеврсни симбол страдања за левичарску идеологију. Ипак, постоји још један фактор који повезује ову рок-групу и лик Че Геваре: док су поједини критичари оптужили чланове бенда за лицемерје због огромне количине новца који су ови зарадили као огранак медијског конгломерата Сони-рекордс [Doherty 2000: <http://reason.com/archives/2000/10/01/rage-on>], чувена Че Геварина фотографија постала је маркетиншки производ који је донео немалу зараду трговцима, претварајући се у својеврсни бренд. Овај бренд, који лежи у основи и рок-бенда, и иконичне фигуре Че Геваре, Татарски назива „правилно дозираним бунтом“, својственом идеалима младих људи да се боре за правичније и боље друштво. И та борба, међутим, такође постаје тржишни производ од којег може веома добро да се заради.

Тако су и остали предмети у продавници, без обзира на њихову повезаност са источњачким мистицизмом, спиритизмом, религијом и филозофијом, представљени као најнормалнији производи са јасно истакнутом ценом. Маркетинг и реклама налазе своје место и у најапстрактнијим елементима духовног живота:

„Бацајући фризби са плавим хум, ви не бацате само пластични диск, ви стичете заслуге. Десет минута бацања фризбија са плавим хум је по стеченој заслуги исто као три сата медитације шаматха или један сат медитације випашјана.“ [Peljevin 2004: 92]

Шаматха је део комплекса медитативне праксе „самадхи“, која има за циљ достизање менталног смирења и јасноће свести [Wallace 2006: 6, 131]. Уз медитативну праксу випасана (или випашјана) чини целовит медитативни систем у тибетанском будизму, који је посвећен достизању апсолутно објективног погледа на свет, лишеног било каквих субјективних ставова. Систем медитације шаматха-випашјана обично се сматра уводним, за којим следе сложеније зен-будистичке праксе медитирања – управо зато учитељи зен-а ограничавају ову праксу на период од две, највише три недеље, што је инспирисало Пељевина да

ово временско нормирање једне претежно духовне праксе пародира помоћу елемената западњачке материјалистичке културе. Наиме, са становишта тибетанског будизма апсурдна је и сама помисао да се заслуге у достизању посебног стања ума могу убрзати коришћењем било каквог предмета – то је у директној супротности са процесима, који се према представи утемељивача ове школе, одвијају у свести ученика. Бацање фризбија са плавим хум-ом тако постаје западни аналог ове источњачке медитативне праксе, будући да је шаматха изведена од назива за тибетански знак ‘ши’ или ‘шема’ (тибет. 缺蔡) у значењу ‘смирење, успоравање, одмор, опуштање’ [Ray Reginald 2004: 69]. Пошто је за типичног носиоца западне културе бацање фризбија логичнији начин достизања таквог стања опуштености ума у односу на медитацију, Пељевинова игра знака и означеног у контексту односа Истока и Запада овде поприма супротни правац, где се истоветни крајњи ефекат (стање ума) достиже поступцима карактеристичним за одговарајуће културно поднебље.

Главни јунак романа одлучује се да у продавници купи таблу за комуницирање са духовима у нади да ће помоћу њих наћи одговоре на питања која му задају муке. Покушавајући да од продавачице научи како да се њоме користи, Татарског изненађују следећи коментари продавачице:

„– Вама би – рекла је најзад – највише одговарало да сматрате како је слободни израз подсвесне психичке енергије добијен посредством моторних навика писања. Својеврсно чишћење Аугијевих штала код свих који раде у области рекламе. Такав приступ ће најмање увредити духове.

– Извините, извините – рече Татарски – то јест, ви желите да кажете да ће духови бити увређени када сазнају да ја радим у рекламном послу?

– Претпостављам да. Зато би најбоља заштита од њиховог гнева била да њихово постојање подвргнете сумњи. На крају крајева, све је у овом свету питање интерпретације, и псеудонаучни опис спиритистичке сеансе, као и све остало. Осим тога, сваки просветљени дух ће се сложити да он не постоји.

– Занимљиво. А како ће духови знати да ја радим у рекламном бизнису? Је ли то мени можда пише на челу?

– Не – рекла је девојка. – На реклами пише да је из вашег чела.“
[Peļjevin 2004: 93-94]

Сазнавши да Татарски ради у рекламном маркетингу, продавачица предлаже главном јунаку да се према духовима односи као према производима сопствене подсвести – по њеном схватању, такав „псеудонаучни опис спиритистичке сеансе“ не би наљутио духове. Овде се, у извесном смислу, опет провлачи паралела између Истока и Запада, сада у области спиритизма. Док је на Западу преовладао један претежно емпиристички однос према духовном аспекту живота, који чак и апстрактне појмове покушава да подведе под строгу научну анализу, на Истоку су се представе о духовима све више везивале за традиционализам и будистичку космогонију. Зато продавачица саветује Татарског да, водећи се западњачким приступом, духове изједначи са својом подсвешћу, која је условљена навикама писања рекламних концепција – будући да је такав чин писања у супротности са личним жељама, размишљањима и афинитетима, и представља пре свега опслуживање потреба клијената, подразумева се да жеље, потребе и мисли бивају потиснуте у процесу писања. Тако се спиритистичка сеанса за Татарског претвара у својеврсну анализу сопствене подсвести, и уједно неку врсту менталне хигијене. Са друге стране, концепт духова о којима говори продавачица даје се у кључу будистичке феноменологије – говорећи о „просветљеним духовима“ који се слажу са тим да не постоје, продавачица означава ‘питаре’ (од санскритске речи у значењу ‘праоци’), концепт душа умрлих предака из индијске културе [Гусева 1977: 64]. Као један од најранијих облика религиозних представа у индуизму, „питари“, и са њима повезани „гладни духови“, ‘прети’, постали су саставни део познијих будистичких веровања, поставши један од сталних атрибута источњачког космогонијског система шест светова. Тиме се поново означава принципијелна ограниченост главног јунака у могућности да се приближи и усвоји тековине источњачке филозофије и погледа на свет, будући да се његов ум већ руководи принципима западне културе.

Применивши у пракси поменути планшет, Татарском полази за руком да призове дух Че Геваре. Помоћу овог лика Пељевин уводи у роман текст у тексту,

који се у облику ватреног револуционарног говора претвара у својеврсни филозофски трактат о улози телевизије на свест савременог човека. Овај уметнути текст издвојен је курзивом, и насловљен „Идентијализам као највиши стадијум дуализма“. Без обзира на револуционарну реторику, Пељевинов Че Гевара битно се разликује у односу на изворну историјску личност, и претвара се у својеврсног духовног учитеља, који се у својим запажањима у великој мери ослања на наслеђе будизма:

„Али велики борац за ослобођење човечанства, Сидарта Гаутама, је у многим својим радовима указивао да је главни узрок јадног стања човека у животу, пре свега сама представа и постојању човека, живота, и стања јада, односно, дуализам, који нас тера да делимо на субјекат и објекат оно чега заправо никада није било, нити ће бити.“ [Peljevin 2004: 96]

Сидарта Гаутама, или Буда Шакјамуни, централна је фигура у будизму. Његово означавање као „борца за ослобођење човечанства“ даје се у оном схватању слободе које је карактеристично за следбенике будизма – као слободе од страдања постојања, изложеним у учењу о „Четири Племените Истине“ и „Осмокраком путу“ [Андросов 2001]. Та учења се могу назвати и јединим конкретним наслеђем Сидарте Гаутаме које се њему лично приписује, будући да су остали канонски текстови класичне будистичке религиозне филозофије настајали знатно касније у односу на живот овог утемељивача будизма. У том смислу помињање „многих радова“ Гаутаме представља својеврсни апсурд, будући да Будине речи из многих текстова и сутри представљају касније записе усмених традиција из периода ширења изворног учења. Управо се у таквој једној сутри, у Арјапарисана сутри, помињу Будине речи о томе како је он у стању Бодисатве (тј. пре Просветљења) и сам био условљен, односно тежио је ка оним што је условљено. А онда је схватио да не треба јурити за условним стварима, већ тражити Неусловљено – тако је и почела његово Просветљење, које је напоследку и достигао [Sangharakshita 1993: 285]. То јест, овде је имплицитно наговештено да је искуство Просветљења нешто што излази из оквира субјектно-објектне поделе. У Праднапарамити се то стање назива недвојственошћу, које се објашавањава као чисто духовно искуство – било какав покушај да се о недвојствености размишља по правилу доводи до још дубљег пропадања у двојственост [Sangharakshita 1993:

287]. Да би престао да дели све на субјекат и објекат, ученик у будизму мора да измени саму структуру своје свести, јер је дуализам у самој њеној основи. Медитативна пракса махајана школе, напоредо са јогачаром, посвећена је управо том циљу.

Какве везе има све поменуто са Че Геваром? Ако изоставимо комунистичку идеологију, овај латиноамерички револуционар је у погледу критике западног система вредности био врло близу будистичких становишта. Овиме никако не тврдимо да је сам Че Гевара био следбеник будизма, већ да је реч о поклапању у перцепцији осуде онога што се најчешће поистовећује са вредностима капиталистичког система. Иако се његов кратки живот обично везује искључиво за револуционарну праксу, Че Гевара је међу његовим биографима, истомишљеницима и следбеницима познат и као револуционарни теоретичар, који је, руководећи се „хуманистичким и антиимперијалистичким импулсима“, сам, „индивидуално, преко оригиналних извора“, дошао до марксизма [Че Гевара 2006: 9]. У својим јавним наступима Че Гевара је често потенцирао опозицију колективно – индивидуално, где се индивидуализму империјалистичког типа најчешће приписивао разорни ефекат на социјални живот услед преоптерећености материјалним вредностима: „...трудно совместим с индивидуалистической концепцией, которую поддерживает в сознании прямое материальное стимулирование, сдерживающее развитие человека как существа социального“ [Че Гевара 2006: 394]. Осуђујући у својим антиимперијалистичким говорима жељу за материјалним поседовањем као главни узрок деградације индивидуе, Че Гевара свесно или несвесно изражава неке од основних идеја из „Четири Племените Истине“ Сидарте Гаутаме. Тако овај чудан спој латиноамеричког револуционара и источњачког религиозног филозофа почиње складно да звучи у Пељевиновом роману, чиме се пажња читалаца концентрише не на околности под којима се одређена мисао уводи, већ на саму суштину те мисли.

У даљем излагању Че Геварин дух из Пељевиновог романа посвећује се улози телевизије – њен утицај се објашњава ка процес стварања виртуелног субјекта, који има задатак да замени човекову свест у процесу гледања телевизије:

„То личи на стање опседнутости духом; разлика је у томе што тај дух не постоји, већ постоје само симптоми опседнутости. Овај дух је

услован, али у тренутку када телевизијски гледалац препушта сниматељској екипи да произвољно преусмерава његову пажњу са објекта на објекат, он као да постоје тај дух, а дух, којег у ствари нема, овладава њиме и милионима других телевизијских гледалаца.

Оно што се дешава је најприкладније назвати искуством колективног непостојања, пошто виртуелни субјекат, који гледаоцу замењује његову сопствену свест, апсолутно не постоји – он је само ефекат, који настаје као резултат заједничких напора монтажера, камермана и режисера. С друге стране, за човека који гледа телевизију, ништа стварније од тог виртуелног субјекта не постоји.“ [Peļjevin 2004: 98-99]

У овом, може се рећи, веома проницљивом запажању примећујемо добро познавање монтажне технике у кинематографији. Усмеравајући помоћу кадрова пажњу гледалаца на различите предмете и објекте, режисер помоћу односа између кадрова ствара знаковни систем који шаље одговарајуће поруке гледаоцу, који врло често није свестан те комуникације. Тако се формира секундарни канал комуникације, који је способан да у свести гледалаца индукује жеље, закључке и ставове. Пристанак на ту двоструку комуникацију (самим чином гледања телевизије) Пељевић назива заменом реалног субјекта виртуелним. При чему је битно то, што је тај виртуелни субјекат производ не реалног субјекта, већ „заједничких напора монтажера, камермана и режисера“. Као најконкретнији емпиријски доказ постојања виртуелног субјекта наводи се појава „зепинга“ (од енгл. ‘zapping’), односно брзог мењања телевизијских канала да се не би гледале рекламе. Пељевић, пак, пише о другачијем типу „зепинга“, у којем виртуелни субјекат није тај који брзо мења канале, већ телевизор постаје уређај за брзо мењање телевизијског гледаоца [Peļjevin 2004: 101]. Дух Че Геваре из романа назива оваквог виртуелног човека Homo Zapiens-ом, што је очигледна сатира на тему зависности савременог човека од гледања телевизије. И даље развија економску теорију тог новог човека:

„С позиције ове дисциплине, сваки човек је ћелија организма, који су стари економисти називали мамон. У уибеницима фронта потпуног и дефинитивног ослобођења називају га једноставно ОРАНУС (у преводу –

„уснодупе“). То више одговара његовој стварној природи и оставља мање простора за мистичке спекулације. Свака од ових ћелија, односно човек, посматран кроз своје економске особености, поседује својеврсну социјално-психичку мембрану, која омогућава пропуштање новца (а који у организму орануса игра улогу крви и лимфе) унутра и напоље. С тачке гледишта економије, задатак сваке од ћелија мамона је да пропусти што је могуће више новца унутар мембране, и да испусти што је могуће мање напоље.“ [Peļjevin 2004: 102]

Помињање мамона у горе наведеном цитату упућује на реч која се у Јеванђељу по Матвеју (6:24) и Луки (16:13), као и у равинистичкој књижевности (Мишна Авот 2, 12) користила за означавање „имања, богатства, земаљских блага“ [Брокгауз и Ефрон 1907]. Занимљиво је да се у Новом Завету реч користи углавном као оличење људске похлепе, дакле у врло негативном контексту, те се у Јеванђељу по Матвеју чак прави директни паралелизам између вере у Бога и вере у мамона, тј. персонификацију материјалног богатства. Ранохришћански мислиоци су у тој персонификацији ишли толико далеко да су чак говорили о мамону као о некаквом злом ентитету, демону, који поробљава људе и чини их похлепнима [Rosner 2007: 23-27]. Утолико је занимљив контекст у ком Пељевин употребљава ту реч, називајући мамонима основне ћелије организма економског система. Те ћелије су изједначене са људским бићима, то јест, са оном функцијом које они обављају у економском систему. Описујући саме функције, Пељевин даје један прилично провокативан и сатиричан опис улоге и места човека у савременом економском уређењу. У питању је, по свој прилици, очигледна алузија на Фројдову психосексуалну теорију развоја личности, где се под оралном фазом подразумева први период у развоју детета, када уста служе као основни извор задовољавања потреба организма у којем се концентрише највећи део енергије либида, док у следећој, аналној фази, дете доживљава задовољство у чину дефекације, и у том процесу се формира Его као инструмент реализације потреба Ид-а [Васильченко, Агаркова, Агарков и др. 1990: 38]. Међутим, ова често критикована Фројдова теорија се у Пељевиновом роману такође пародира са сличним циљем као и у случају осталих цитата – аутор је користи ван уобичајеног контекста, како би описао психичке процесе који се одвијају у свести оног истог виртуелног субјекта, чије је постојање објашњавао као резултат

утицаја телевизије. Психосексуални процеси у његовом развоју овде су замењени токовима новца, поистовећених са крвљу и лимфом читавог економског организма, док је сама орална фаза објашњена као жеља за гутањем / стицањем новца, а анална као задовољство које се добија трошењем или задржавањем новца у себи, тј. за себе.

Називајући човека ћелијом економског организма аутор преко лика духа Че Геваре пушта још једну „отровну стрелицу“ у правцу капитализма: указујући на секундарну улогу човека у односу на систем (поистовећујући човека са ћелијом), аутор, на први поглед, придаје много већи значај очувању система као целине. Овакво схватање капитализма као крајње антихуманистичког система друштвене организације може се повезати са источњачким друштвеним теоријама у погледу опозиције колективно – индивидуално. Економски систем, односно свеопште Тржиште, могло би се назвати западним аналогом источњачког концепта Целине. У будизму, хиндиизму, џајнизму и другим источњачким религиозним системима присутно је јасно и недвосмислено фаворизовање колективног над индивидуалним, што се најчешће објашњавало илузорним представама о постојању сопственог Ја, које удаљавају човека од хармоничне Целине и тиме код њега изазивају патње и страдања. Повезивање у Пељевиновом роману Фројдове теорије о формирању идентитета личности са тржишним процесима и телевизијом наводи на мисао о производњи лажног, виртуелног, илузорног „Ја“ као најважнијег елемента економског система. Њихова важност огледа се првенствено у томе што читав економски систем почива на постојању тих субјеката, док се њихова свест виртуелизацијом доводи у заблуду о потпуној ирелевантности индивидуалне личности за судбину читавог система. То је управо и разлог зашто Пељевин метафорички описује однос између економског система и човека у облику односа између организма и ћелија:

„Оранус је по својој природи примитивни виртуелни организам паразитског типа. Али његова особеност је у томе што се он не припија уз некакав организам-домаћина, него чини друге организме својим ћелијама. Свака његова ћелија је људско биће с безграничним могућностима и природним правом на слободу. Парадокс се састоји у томе што се оранус као организам еволуционо налази много ниже од било

које од својих ћелија. Њему није доступно ни апстрактно размишљање, чак ни саморефлексија.“ [Peljevin 2004: 104]

Међутим, као што се из горњег цитата може закључити, управо људско биће са његовим „безграничним могућностима и природним правом на слободу“ има примат над паразитским економским системом. Сам оранус, организам економског система је тај који човеку намеће циљеве који га лишавају могућности потпуне реализације потенцијала појединачне људске личности. Усађујући у човека искључиву жељу за материјалним, оранус са разоткрива као „бесмислени полип, лишен емоција или намера, који гута и избације празнину“ [Peljevin 2004: 106]. Виртуелни субјекат, који има за циљ да замени унутрашњи живот човека и његову тежњу ка слободи лажном представом о срећи и задовољству које настаје као резултат стимулисања жеље за поседовањем, заснива се на три контролна импулса: поред поменутог оралног, као жеље за стицањем, и аналног, као задовољства од потрошње, у тексту се говори још и о вау импулсу (од комерцијалне речце „wow!“) [Peljevin 2004: 103], који се назива још и потискујућим услед његове улоге поређења материјалног богатства са другим људима/ћелијама орануса. Како се наводи у говору Че Геваре, значај потискујућег вау-импулса огледа се, између осталог, и у томе што он служи да блокира мисаоне процесе ћелије које би могли да доведу до сазнања да је „оранус само још један од ништавних објеката њеног ума“ [Peljevin 2004: 106].

Поновно помињање објеката ума још једном потврђује утисак о томе да аутор помоћу источњачких мотива описује западни економски систем – овај поступак је у разматраном тексту до те мере присутан, да можемо да говоримо о потпуној адаптацији зен-будистичке филозофије за потребе критике капиталистичког система. Неспособност орануса за апстрактно размишљање би се могло тумачити као источњачко учење о илузорности материјалног света, виртуелни субјекти се, свакако, могу повезати са вером у илузију постојања сопственог „Ја“, док се новцу и његовом кружењу придају све карактеристике источњачког појма Празнине. Ослобођење човека у том контексту настаје као резултат престанка вере у објекте ума, односно у оне вредности коју оранус намеће својим ћелијама.

Ипак, овакав опис економског система нити се може тумачити као проповедање будизма, нити може да послужи као убедљива критика тржишне економије. Основни разлог због којег Пељевин уводи ову соматску метафору тиче се углавном улоге телевизије у свим описаним процесима:

„Некада је оранус имао само вегетативни нервни систем; с појавом електронских медија он је у процесу еволуције изградио и централни. Најважнији нервни завршетак орануса, који допире до сваког човека, у наше време јесте телевизор.“ [Peljevin 2004: 106]

Улога телевизије као централног нервног система економије и јесте главна порука Че Гевариног говора – то је управо следећи корак у посвећењу Татарског у ред маркетиншких гуруа. Након што је од својих првих послодаваца научио основе функционисања тржишта у периоду првобитне акумулације капитала и везу реклама са тим, Татарски помоћу планшете и духа Че Геваре прелази на следећи ниво маркетинга, онај који се не бави проблематиком адаптације рекламе за другачија културна поднебља, већ који конкретно обликује свест маса. Механизам функционисања маркетиншког система на телевизијском нивоу описује се као знатно сложенији и софистициранији у односу на оно чиме се Татарски дотад бавио:

„Пошто субјекат број два нема никакву унутрашњу природу, једина могућност одговора на то питање јесте дефинисати себе кроз комбинацију материјалних предмета који се приказују на телевизији, а који свакако нису ни он, нити његов саставни део. То подсећа на апофатичку теологију где се бог дефинише кроз оно што он није, само се овде ради о апофатичкој антропологији.“ [Peljevin 2004: 107]

Апофатичка теологија, као пут ка Богу кроз негацију, порицање, и катафатичка као позитивни пут, чине јединствени приступ спознавања божанске суштине, који претпоставља паралелно постојање две истине, што је, без обзира на традиционалну црквену догматику, постало централни елемент хришћанске теологије и контемплативне праксе [Carabine 2015: 1-5]. Дефиниција из Пељевиновог романа, где се апофатичка теологија објашњава као одређење бога према оном што он није, не одговара у потпуности тој хришћанској традицији, будући да она вуче своје корене из неоплатонизма и ослања се на закључак да се

не може размишљати о ономе што је изван могућности људске спознаје. У пракси је, међутим, такав однос према Богу заиста почео да се заснива на негацији, чија је основна улога била у томе да се концепт божанског апстрахује и мистифицира, што је за рани период хришћанства било од посебног значаја због постојања старијих, паганских религиозних система, у којима је божанско своју потврду налазило у материјалном свету. У „Генерацији „П“ се такав однос према богу упоређује са односом савременог човека према самом себи – апофатичком антропологијом Пељевин овде назива представу човека о томе како би он требало да изгледа, условљену телевизијским рекламним стимулима који му сугеришу да набавком одређеног производа може да се приближи тој идеалној представи о себи. У вези са већ поменутом психоналатичком теоријом Фројда, сама по себи се намеће мисао да Пељевин овде описује ону структуру која је у Фројдовој терминологији добила назив „das Es“, односно Ид или Оно, као подсвесни део психе који се потчињава принципу задовољства у тежњи да обухвати све жеље. Оно што је суштински важно за аутора у овом тексту је да истакне поруку о повезаности такве људске самоперцепције са утицајем телевизије.

Након оваквог описа економског система и улоге човека и медија у њему, дух Че Геваре заокружује тему уводећи појам *identity*, под којим подразумева управо тај виртуелни субјекат који треба да замени човеково природно „Ја“:

„Идентијализам је дуализам на оном стадијуму развоја, где највеће корпорације завршавају преобликовање људске свести која, налазећи се под непрекидним дејством оралног, аналног и истискујућег вау-импулса, почиње самостално да генерише три вау-фактора, због чега долази до чврстог и непрекидног потискивања личности и појављивања на њеном месту такозваног identity. Идентијализам – то је дуализам који има тројаку особеност. То је дуализам а) мртав; б) труо; ц) дигитализован.“
[Peļjevin 2004: 114]

И док је процес стварања *identity*-ја објашњен, остаје нејасно шта се подразумева под наведеном тројаком особенешћу дуализма. Из тона целокупног излагања духа Че Геваре може се издвојити један општи принцип: објашњавање западног система вредности терминима из источњачке религиозне филозофије, и супротно, објашњавање источњачког мистицизма емпиристичко-научним

методама Запада. Овај апсурдни дуалистички дискурс функционише и по другим моделима бинарних опозиција, међусобно поништавајући сваку од бинарних вредности у форми својеврсног проширеног оксиморона. На тај начин се руши убеђење о постојању било каквих чврстих, непоколебљивих вредносних система утемељених на дуализму, будући да се сви они преводе у категорију виртуелних структура. У том смислу констатацију да мртав, труо и дигитализовани дуализам чини основу идентијализма треба тумачити као измештање мисаоног процеса из главе човека у телевизор.

Напоследку, дух Че Геваре констатује да нема разлога за бојазан поводом смака света, јер нема ни онога коме би опасност могла да прети, тј. човека. Смак света се тако изједначава са телевизијском емисијом. Ирелевантност судбине човечанства овде се објашњава тиме да је људска суштина већ обесмишљена губитком унутрашњег живота, те се поново прави алузија на зен-будизам констатацијом да је то нешто што испуњава неизрецивим блаженством, будући да је комплементарно са учењем о илузији сопственог постојања.

Знање стечено из спиритистичке сеансе помаже Татарском да се пробије у свету високог маркетинга. Главном јунаку полази за руком да превазиђе ниво на којем се налазио његов пређашњи послодавац Хаџин, и уз асистенцију пријатеља Морковина нађе посао у уредништву велике медијске корпорације у Москви 90-х година. Испоставило се да и на том новом послу Татарски мора да учи вештине манипулације људском свешћу, али сада на сасвим другачијем нивоу од онога што је дотад већ радио. У том послу умногоне му помаже оно схватање улоге телевизије у људским животима, коју је у претходном поглављу романа тако енергично изложио дух Че Геваре. Упознајући се са својим новим колегама и радним окружењем, Татарски примећује следеће:

„Татарски погледа књигу која је лежала пред њим на столу. Изгледала је апсолутно исто као тајна издања Дејла Карнегија за чланове ЦК – на корицама се налазио троцифрени број примерака, а испод њега је машином био откуцан наслов *Виртуелни бизнис и комуникације*. У књизи је неколико места било означено цедулицама; на једној од њих Татарски је прочитао забелешку: „Сугест. шизоблокови“.“ [Peljevin 2004: 124]

Дејл Карнеги био је оснивач чувених курсева самоусавршавања, продаје, корпоративне обуке, јавних наступа и вештине међуљудских односа који су у великој мери инспирисале читаву индустрију савремених публикација и курсева из те области [Carnegie 1960: 6]. Главна идеја Карнегија била је да је могуће променити понашање других људи променом сопственог понашања према њима. Карнегијев успех темељи се на његовом случајном запажању током једног од првих курсева да код Американаца постоји страх од јавног наступа, те је у складу са њим почео да развија посебне технике развоја већег самоуверења код полазника курса. Помињање тајних издања његових књига за чланове Централног комитета комунистичке партије Совјетског савеза упућује на дугу праксу обезбеђивања доступности западне литературе за руководство СССР-а, без обзира на формалну забрану дистрибуисања таквог садржаја на просторима те државе.

Та паралела недвосмислено подвлачи и извесну мистериозност у вези са насловом *Виртуелни бизнис и комуникације*, коју Татарски примећује на столу – баш као и тајна издања за потребе партијског руководства СССР, и ова публикација је окружена ореолом тајанствености и поверљивости. Виртуалност се најчешће дефинише као нешто „што физички не постоји као такво, већ је помоћу софтвера учињено да тако изгледа“ [Oxford dictionary (online) 2014]. Економисти обично дефинишу виртуелни бизнис као организацију која изгледа као стварна, али у физичком смислу не постоји и зависи искључиво од дигиталних процеса [Burn, Barnett, Marshall 2002: 187]. Тако су виртуелне организације усредсређене на технологију, док је њихово физичко присуство позиционирано у позадини. Управо такав облик придобија и тзв. Институт Пчеларства, под чијим се симболичним називом крије медијски конгломерат у коме Татарски налази своје ново радно место. Њихово сакривено физичко присуство се у роману приказује као својеврсни параван иза којег се обавља посао од фундаменталног значаја за антиутопију коју Пељевин гради у свом роману – посао виртуелизације реалности.

Цедуљица са забележком „сугест. шизоблокови“ представља ускостручни термин којим се означава професионална метода „политичких технолога“ (енглеска назив тог посла је „campaign manager“ – менаџер изборне кампање) и тзв. „спин доктора“ (стручњака у области односа са јавношћу, тзв. менаџера вести) у оквиру које се реалност своди на две алтернативе које наводно једна

другу искључују [Fedorchenko 2011: 73-79]. И док је за Сједињене државе карактеристична дуга традиција коришћења шизоблока ‘републиканци - демократе’, у Русији је, под утицајем околности развоја демократских процеса, дошло до смењивања већег броја сугестивних шизоблокова, почев од ‘Јељцин - Зјуганов’ у 90-м годинама, преко оних који се дотичу људских права – ‘хомосексуална Европа – хетеросексуална Русија’, све до геополитичких – ‘Русија на Западу – Русија на Истоку’. Важан аспект коришћења технологије сугестивних шизоблокова је изазивање снажне емоционалне реакције код маса преко добро разрађене медијске кампање са звучним паролама. Крајњи циљ употребе ове технологије је искључивање из могућег разматрања читавог спектра различитих варијанти решења између две крајности, што омогућава усмеравање политичких одлука, са свим последицама које из њих проистичу, у правцу предвиђеног и жељеног резултата.

Упознавање са новим радним окружењем суочава Татарског са још застрашујућим пројекцијама о устројству света – реалност која се у роману описује све више поприма облик антиутопије:

„– Односно, новац и јесте четврта димензија? – упита Татарски.

Хањин климну.

– Више од тога – рече – с позиције монетаристичке феноменологије, то је материја од које је направљен свет. Био је један амерички филозоф, Роберт Пирсиг, који је сматрао да се свет састоји од моралних вредности. Али то је могло тако да изгледа шездесетих година – знаш, *Битлси*, онда ЛСД. Од тада је много тога постало јасније.“ [Peljevin 2004: 125]

Као један од главних праваца неокласичне економске мисли, монетаризам се као макроекономска теорија дефинитивно утемељио у годинама непосредно након Другог светског рата, понајвише захваљујући радовима Милтона Фридмана [Моисеев 2002: 92-104]. У складу са том теоријом, количина новца у оптицају јесте основни фактор који одређује развој економије. Ако се та дефиниција повеже са економском теоријом из пређашњег поглавља Пељевиновог романа, у којем се уместо човека говори о виртуелном субјекту као основној ћелији економског система, новац заиста добија улогу материје од којег је састављен

свет не човека, већ те виртуелне ћелије. Да би убедио Татарског у такво виђење „реалности“, Морковин му наводи пример Роберта Пирсига, америчког писца и филозофа, аутора новела *Зен и уметност одржавања мотоцикла: истраживање вредности*, и *Лила: истраживање морала* (енг. *Zen and the Art of Motorcycle Maintenance: An Inquiry into Values* (1974); *Lila: An Inquiry into Morals* (1991)). У обе књиге Пирсиг промовише теорију реалности коју назива „метафизиком квалитета“, која обухвата елементе источњачке филозофије, прагматизма, наслеђа америчке филозофије и, по мишљењу аутора, пружа бољи поглед на реалност у односу на дуалистичку субјективно/објективну перцепцију исте [Granger 2006: 19]. Сама теорија о квалитету у Пирсиговом схватању настала је као резултат ауторовог интересовања за источњачку филозофију, углавном под утицајем Нортропове студије *Сусрет Истока и Запада* (енг. *The Meeting of East and West* by F.S.C. Northrop), у којој се даје систематско поређење културе Запада и Источне Азије. Настављајући студије у том правцу, Пирсиг се сусрео са санскритском доктрином *Тат Твам Аси*, која би буквално могла да буде преведена као ‘то јеси ти’. Ова изрека постала је основа готово свих хиндуистичких и будистичких школа, те упркос бројним варијацијама у тумачењу саме изреке, изворни смисао би се могао објаснити као поистовећење Брахмана (највише космичко начело, оличено у термину „Тат“ – ‘то’) са атманом (највише индивидуално начело, „самост“ или појам о чистој свести, најближи источњачки аналог западном концепту душе) [Мелетинский 1990: 72-73]. Пирсигов филозофски концепт „квалитета“ (quality) утемељен је управо на доктрини *Тат Твам Аси*, и у њему се одбацује дуализам у корист метафизике свеопште целовитости, условљене оним схватањем морала која је врло блиска источњачком појму карме. Овакво виђење реалности Морковин назива утицајем културе бунта шездесетих година, рокенрола и наркотика, и констатује да је од тада „много тога постало јасније“, што би требало да имплицира да је такво виђење света било обична заблуда.

Међутим, ни сами радници медијске корпорације нису у заблуди око природе посла којим се баве:

„– Него шта. Шта се чудиш? Знаш како се на шпанском каже „реклама“? – Хањин је штуцнуо. – „Пропаганда“. Па ти и ја смо идеолошки радници, ако још ниси схватио. Пропагандисти и агитатори. Ја сам, узгред, и пре радио у идеологији. На нивоу ЦК ВЛКСМ. Сви другови су сад

банкари, само ја... Е па, хоћу да кажем, ја нисам морао ни да се престројавам. Пре је било: „Појединац је ништа, колектив – све“, а сада „Имиц је ништа, жеђ – све“. Агитпроп је бесмртан. Мењају се само речи.“ [Peļjevin 2004: 133]

Упоређујући рекламни бизнис са идеолошком пропагандом у Совјетском савезу, Хањин помиње своју прошлост идеолошког радника у оквиру организације централног комитета ВЛКСМ (свесавезног лењинског комунистичког савеза омладине), највиши комитет комсомола који је руководио свим његовим органима. Ова организација била је директно потчињена партијском руководству, и специјализована за ширење комунистичке идеологије и морала међу омладином и студентима, због чега јој се придавао изузетан значај. У вези са тим значајем био је и приступ великим материјалним средствима који су чланови овог тела имали на располагању за потребе учвршћивања идеологије код младих. Крајем 80-х година ова организација играла је, парадоксално, водећу улогу у формирању нове руске бизнис-елите, управо захваљујући доступности средстава, јаким везама и државном пројекту развоја приватног бизниса, који се експериментално реализовао управо међу члановима комсомола [Крыштановская 2002: 3-60]. Тако је организација која је требало да учвршћује у свести младих грађана Совјетског савеза вредности комунизма неочекивано почела да промовише вредности западног капиталистичког система. Хањинова опаска да су сви његови другови из млађих дана постали банкари тиче се широко распрострањене праксе код чланова централног комитета ВЛКСМ да у оквиру пројекта развоја приватног бизниса међу комсомолцима у епохи Горбачова обезбеђују финансијска средства оним пројектима који су им гарантовали проценат од зараде, што би се могло схватити као нека врста кредитирања, али пошто је у питању био државни новац, то се косило са свим принципима и моралом које је та организација заговарала.

Уз констатацију да је агитпроп бесмртан, Хањин мења соцреалистичку паролу која је фаворизовала колективно над индивидуалним у паролу која не одражава просто замену приоритета, већ потпуну ирелевантност моралног статуса појединца у колективу пред искључивим личним интересом. Испада да у маркетингу Хањин наставља да се бави истим послом којим се бавио и као идеолог агитпропа, само овога пута са сасвим другачије идеолошке позиције.

Таква је и судбина његових другова, који су били припадници тзв. “комунистичке буржоазије”, а такви су и остали, формирајући елиту нове тржишне економије на простору бившег Совјетског савеза. Промениле су се само „речи“.

У следећом поглављу романа, који се по неписаним правилима карактеристичне Пељевинове композиције романа одвија у супротности са реалношћу из пређашњег, Татарски гута ЛСД са мотивима већ коментарисаног вавилонског „бога“ Енкидуа. То изазива код главног јунака доживљај врло сличан опису будистичког прозрења о правом карактеру свог „Ја“ и његовој нераздвојивој повезаности са природом. Јунак доживљава једнаки ниво егзалтираног задовољства и душевне топлине, какву описује будистичка литература, али и представу о раздвојености те две реалности:

„– Господе – промрмљао је – како је заправо тешко провући овамо бар нешто...

– Управо тако – рекао је тихи гласић. – Откровење било које дубине и ширине ће се неизбежно свести на речи. А речи ће се свести на себе.“
[Peļjevin 2004: 143]

То меланхолично осећање отуђености два света поново се преноси на терен свести – чиста еманација слободе мисли (изазвана дејством наркотика и одговарајуће литературе, а не некаквим духовним прозрењем) не може се изразити речима, јер значење тих речи не може обухватити „дубину и ширину“ осећања. Пељевин приписује „гласић“ који Татарском саопштава ове речи „сируфу“, бићу из нововавилонске митологије, приказаном на капији Иштар. ‘Сируф’ или ‘сируш’ је заправо погрешна транслитерација акадске речи ‘мушруш’ (акад. mûšrušû) у значењу ‘црвенкасти или велелепни змај’ [The Assyrian Dictionary 2010: 270]. Ово митолошко биће приказивано је са телом змије, шапама лава, са крилима и главом змаја. Његова улога у вавилонском религиозном систему најчешће се доводи у везу са светим животињама врховног божанства Мардука, где заузима централно место [Bienkowski Millard 2000: 189]. Као што је случај и са другим примерима митолошких хибрида, може се претпоставити да елементи различитих животиња које сачињавају сируфа симболизују особине тих животиња, што у целини указује на скуп вредности и карактеристика које су се највише поштовале у вавилонском друштву.

Истовремено, пошто приказ сируфа доминира на Иштар капији, коју је цар Набукадоносор подигао 575. године пре нове ере као осму капију унутрашњег града у Вавилону, позиционирану непосредно испред комплекса храмова, може се полемисати о извесној заштитној функцији коју је ово митолошко биће могло да има у вавилонској космологији.

Татариново суочавање са својим унутрашњим сируфом у Пелјевиновом роману разоткрива недоумице и несигурност главног јунака:

„– Човек има свет у којем живи – рече сируф поучно. – Човек и јесте човек зато што не види ништа осим тог света. А када узимаш превелику дозу ЛСД-а или се преједеш мухара, што је уопште апсолутна глупост, чиниш врло ризичан поступак. Ти излазиш из људског света, и кад би знао колико те у том тренутку невидљивих очију гледа, никада то не би радио. А кад би видео барем мали део оних који те при том гледају, умро би од страха. Тим чином ти желиш да кажеш да ти је мало да будеш човек, и да хоћеш да будеш неко други. Прво, да би престао да будеш човек, мораш да умреш. Хоћеш ли да умреш?

– Не – одговори Татарски и искрено принесе руку грудима.

– А шта би ти хтео да будеш?

– Не знам – скрушено рече Татарски.“ [Peljevin 2004: 145]

И овде, као и у многим другим Пелјевиновим текстовима, наилазимо на мисао о поистовећењу света са људском свешћу. Узимање наркотика, тј. било који поступак који оставља изузетно јак утицај на људску свест, представља својеврсно нарушавање граница тог света, тј. људске свести. Предозирање, пак, може да учини тај излазак из свог света трајним. Сируф из романа изједначава тај поступак са жељом да се превазиђе човек, односно нормално људско стање, што би се могло поредити са амбицијама појединих песника Сребрног века да истражују подсвесно доводећи себе у стање крајње опијености [Анфимов 1935: 66-73]. Помињање „невидљивих очију“ који у таквим тренуцима посматрају главног јунака може се схватити, са једне стране, као алузија на религиозне представе о загробном животу (где би се поменуте невидљиве очи поистоветиле са душама предака), и са друге стране, као наставак разрађивања концепта

орануса, где ћелија под утицајем наркотика престаје да функционише по задатом моделу, те долази у фокус екрана других телевизора.

Разговор са сируфом тако постаје још један моменат сукоба духовног и материјалног у свести главног јунака, у току којег бива описана улога медија са тачке гледишта духовности:

„– Шта је то тофет?

– То је место жртвеног спаљивања. Такве су јаме биле у Тиру, Сидону, Картагини и тако даље, и у њима су заиста спаљивани људи. Зато је, узгред, Картагина и била уништена. Те су јаме још називане и гејена – по називу једне долине где је први пут откривен тај бизнис. Могао бих да додам, да Библија то назива гнусношћу амонитском – али ти је свеједно ниси читао.

– Не разумем.

– Добро. Можеш да сматраш да је тофет – обичан телевизор.“
[Peljevin 2004: 147]

Тофет се изворно употребљавао као топоним, назив за долину, односно јарак, јужно од Јерусалима, за који се у јеврејским и хришћанским светим текстовима везивала прича о ритуалном спаљивању деце код идола Молоха и Баала (Паралипоменон, књига II, 33:6; Четврта књига царстава, 23:10; Књига пророка Јеремије, 7:31-32, 19:6-14). У Новом завету тофет је замењен термином гејена, и у једном и у другом случају ови топоними су коришћени као поетски симболи пакла, место вечитог страдања људских душа које су се за живота одрекле Бога и спасења, и тако сами себе осудили на муке у будућем загробном животу (Јеванђеље по Матвеју, 25:46). У појединим изворима се о Тофету не говори као о месту жртвовања, већ као о обреду иницијације у облику спровођења деце кроз ватру у циљу њихове заштите од злих духова, што се сматрало утицајем феничанске религије на јеврејску заједницу (Молох // Электронная еврейская энциклопедия: www.eleven.co.il/article/12823). У каснијем периоду, који се поклапа са појавом хришћанства, ова долина почела је да се користи као место

спаљивања градског отпада Јерусалима, где су у циљу сталног одржавања ватре додатно убацивали сумпор. Ако се на то надовеже још и податак да је у том периоду била широко распрострањена пракса бацања у долину лешева животиња и погубљених преступника, који нису били достојни сахране на гробљу, постаје јасно одакле је у јеванђељској литератури дошла инспирација за опис „огњене гејене“.

Помињање у роману тофета као места жртвеног спаљивања „у Тиру, Сидону и Картагини“ превазилази оквире оригиналног значења, и везује тај термин за обред приношења жртава Молоху и Баалу. Таква употреба речи, а поготову њена библијска метафора – „гнушност амонитска“, указује на хришћанску осуду паганства, где се под Молохом, у контексту употребе имена тог претпостављеног божанства у Библији, највероватније подразумевао западно-семитски бог подземног света, док се претварање његовог имена у синоним за приношење људских жртава може сматрати појавом картагенског културног ареала [Stavrakoulou 2004: 217]. То јест, у хришћанским и јеврејским светим текстовима обред повезан са тофетима добио је изразито негативни карактер у контексту општег сукоба између старог и новог религијског система. На сличан начин Пељевин преосмишљава улогу тофета у савремено доба, изједначајући га са функцијом телевизора:

„– Па ти си копирајтер? Значи, ти се један од оних који терају људе да гледају у пламен потрошње.

– Пламен потрошње? Потрошње чега?

– Не чега, већ кога. Човек мисли да троши он, а заправо пламен потрошње спаљује њега, чинећи му скромне радости. То је као сигуран секс, којем се неуморно препуштате чак и у самоћи. Еколошки чиста технологија спаљивања смећа. Али свеједно нећеш схватити.

– А ко је смеће, ко? – упита Татарски. – Није ваљда човек?

– Човек је по својој природи предиван и велик – рече сируф. Готово исто онако предиван и велик као и сируф. Али он то не зна. А смеће – то и јесте његово незнање. То је identity, којег у суштини нема. Човек у овом животу присуствује спаљивању смећа свог identity. Сложићеш се да је

боље грејати се на тој ватрици, него бити у њој жив спаљен.“ [Peļjevin 2004: 148]

Поигравајући се са амбивалентним значењем тофета као места спаљивања градског отпада и ритуалног жртвеника, Пељевин око тог појма гради ново митолошко значење, повезано са ранијом хипотезом о савременом идентитету човека као производу медија. То спаљивање људског виртуелног идентитета може се тумачити као метафора за нереализацију потенцијала људске личности, као главну последицу зависности од телевизије. У том смислу изврће се једна од централних премиса капитализма, према којој човек у својству потрошача фигурира као господар тог система, будући да је сам систем потчињен задовољењу његових потреба – код Пељевина пламен потрошње спаљује човека, а не обратно. Убеђеност сируфа да Татарски неће моћи да схвати ове поруке сведочи о интензивирању конфликта између материјалног и духовног у свести главног јунака. Испоставља се да је почетно питање о месту Татарског у новом свету све само не решено – сируф покушава да му објасни његов посао са тачке гледишта духовних вредности:

„– Јеси ли ти читао Достојевског?

– Шта-шта?

– Ма, оног што је писао о бањи са пауцима?

– Знам. Али, ако ћемо искрено, не могу да га поднесем.

– Штета. Код њега у једном од романа постоји старац Зосима, који је с ужасом наслутио материјални огањ. Не знам зашто га се он тако плашио. Материјални огањ – то и јесте ваш свет. Ватру у којој горите треба одржавати. И ти припадаш особљу које одржава.“ [Peļjevin 2004: 148]

Позивање сируфа на лик старца Зосиме³⁶ из „Браће Карамазова“ Достојевског односи се на следеће редове: „Говорят о пламени адском

³⁶ За тумачење лика старца Зосиме интересантан је рад Георгија Фридендера, који сматра да се поуке Зосиме граде на истовременом присуству елемената “источног” православља и “западног” хуманизма. Оваква структура филозофско-религиозна позиције старца одражава интересовања Достојевског како за духовна искуства прошлих времена, изражена у религиозном облику, тако и за савремене социјалне теорије [Фридендер Г.М. (1988) *Путь Достоевского к роману-эпопее* //

материалном: не истрадују тајну сию и страшуся, но мысляю, что если б и был пламень материальный, то воистину обрадовались бы ему, ибо, мечтаю так, в мучении материальном хоть на миг позабылась бы ими страшнейшая сего мука духовная“ [Достоевский 1991: 197]. Зосима страхује да ће у „материјалном огњу“ људи наћи утеху за „страшне муке духовне“, те се овакав опис света савршено уклапа у оно о чему Пељевин приповеда у свом роману. Улога Татарског, тј. представника “седме силе”, састоји се у томе да одржавају ватру „материјалног огња“, односно помажу човеку да се „ослободи“ духовних трагања. Помињање Достоевског као „оног што је писао о бањи са пауцима“ алузија је на традиционални доживљај овог руског класика као писца који је на најбољи начин описивао духовни живот руског друштва. Тако „бања са пауцима“, која је раније у роману поменута у стиховима песме руске групе ДДТ, постаје метафора за Русију.

Суочавање са сируфом претвара се у велико духовно искушење за главног јунака романа – бојећи се за сопствени живот, Татарски се обраћа Господу. Међутим, ово, на први поглед, духовно прозрење и покајање главног јунака поново се окреће у правцу основне делатности Татарског:

„– Господе, теби се молим – рече тихо. – Тако сам грешан пред Тобом. Ја живим лоше и погрешно, знам. Али у души ја не желим ништа лоше, часна реч. Никада више нећу јести ову гадост. Ја... Ја само хоћу да будем срећан, а то ми никако не иде. Можда ми тако и треба. Па ја ништа друго не умам, осим да пишем лоше слогане. Али Теби ћу, Господе, написати добар – часна реч. Па они Тебе апсолутно погрешно позиционирају. Они ништа не контактују. Ето, узмемо онај последњи спот, где скупљају новац за ону цркву. Тамо стоји она бакица с кутијом, и у њу прво стављају рубљу из „запорожца“, а онда сто бакса из „мерцедеса“. Па онога у „мерцедесу“ је блам после „запорожца“. И коњу је јасно. А као target group нама требају баш они у „мерцедесима“ – то је као хиљаду „запорожаца“. Не треба тако. Само мало... [Peljevin 2004: 152]

Овај тренутак готово да постаје апофеоза противтеже духовног и материјалног у роману. Сада је опседнутост материјалним достигла такве размере

Достоевский. Материалы и исследования / отв. Ред. Г.М. Фридендер. АН СССР, Институт рус. лит. (Пушкинский Дом), Ленинград: Наука, стр. 17-18].

код Татарског, да најзначајнији симболи вере у хришћанској цивилизацији постају предмет рекламног брендирања и маркетиншких технологија. Упркос томе што се обраћа Богу, Татарски остаје чврсто везан за свет телевизије и реклама, и његова душевна превирања послужила су само за осмишљавање оригиналне рекламне концепције о солидном Господу и солидној господи [Peļjevin 2004: 152], која му обезбеђује даљи каријерни напредак. Такво размишљање Татарског не противуречи општим тенденцијама развоја људског друштва у савремено доба: потчињавање духовних и моралних вредности личном, најчешће материјалном интересу, широко је распрострањена појава чак и међу представницима религијске заједнице.

Склапајући структуру свог приповедног света, Пељевин уводи још један елемент који описује руску реалност 90-х година. Тај елемент уводи се преко лика Малог Вовчика, који функционише као тип руског криминалца у периоду првобитне акумулације капитала. Поигравајући се са стереотипним представама о руском бандиту овог периода, Пељевин му придаје значајну улогу као фактору који, напоредо са медијима, обликује ту реалност у коју остали морају да се уклопе:

„– То је – настави Хањин – човек са веома важном економском функцијом. Може се рећи – кључна карика либералног модела, у земљама са ниском просечном годишњом температуром ваздуха. Ти се разумеш мало у тржишну економију?

– Малчице – одговори Татарски и сави прсте, остављајући међу њима милиметарски размак.

– Онда би требало да знаш да на апсолутно слободном тржишту, због такве дефиниције треба да постоји ограничавајући фактор апсолутне слободе. Вовчик је управо такав ограничавајући фактор. Значи – наш чувар...“ [Peļjevin 2004: 165-166]

Називање припадника криминалног миљеа „ограничавајућим фактором апсолутне слободе“ може се довести у везу са економским реформама, спроведеним у Русији након распада Совјетског савеза. Наиме, под вођством неолибералног економисте Јегора Гајдара у Русији је почетком деведесетих

година спроведен комплекс радикалних економских реформи по моделу тзв. „шок-терапије“, која подразумева тренутну либерализацију цена, нагло смањење новчане масе и убрзану приватизацију свих државних предузећа. Један од оснивача и главних идеолога ове теорије је чувени економиста Џефри Сакс, чији је главни аргумент било Немачко економско чудо (Wirtschaftswunder) из 1947-1948. године, када је за веома кратко време остварен прелазак са државног интервенционизма на потпуно тржишну привреду [Sachs, Larren 1993: 817-820]. У Русији је, пак, примена ове доктрине изазвала огроман пад бруто друштвеног производа, нагли раст незапослености, губитак производне и научне базе, висок ниво корупције и енормно богаћење појединаца на рачун државе. Управо је ово последње послужило Саксу да објасни неуспех „шок-терапије“ у Русији: главну кривицу, по њему, носе сами реформатори (руско руководство), зато што су „они сматрали да је посао државе да служи уском кругу капиталиста, преливајући у њихове џепове што је могуће више новца за што краће време“ (интервју с Џеффри Саксом од 15 јуна 2000 года, проверено 30.07.2017. г. на страници http://www.pbs.org/wbgh/commandingheights/shared/minitext/int_jeffreysachs.html#16). Критичари ове теорије, у првом реду канадска новинарка и социолог Наоми Клајн у својој књизи „Доктрина шока“, сматрају да примена ове доктрине води углавном ка негативним последицама по друштво, наносећи штету најсиромашнијим слојевима становништва и стварајући услове за експлозивни раст те исте корупције, за коју Сакс тврди да је разлог неуспеха примене шок-терапије у Русији. Како год било, нагла либерализација тржишта у Русији била је праћена и наглим порастом криминала, где се капитал углавном концентрисао у рукама људи који су на један или други начин били умешани у незаконите радње – парадокс је да се ново руско слободно тржиште почело формирати управо у сладу са интересима ове групе људи. Зато се они и називају у роману „ограничавајућим фактором слободне економије“, јер је либерализам руског тржишта 90-х година понајвише зависио од тога под чијом је „протекцијом“ (рус. сленг ‘крыша’ – буквално ‘кров’) био неки бизнис.

Зато и не чуди што, за разлику од Татарског и осталих представника маркетиншке средине, управо Мали Вовчик препознаје значај „руског духа“ за будућност државе, и наручује од главног јунака концепцију тзв. „руске идеје“:

„Значи, ја ћу сад просто да ти објасним ситуацију, укратко – рече Вовчик. – Наш национални бизнис излази на међународну сцену. А тамо се врти свакаква лова – чеченска, америчка, колумбијска, конташ и сам. И ако је гледаш само као лову, онда је она сва иста. Али иза сваке лове у ствари стоји некаква национална идеја. Код нас је раније било православље, самодржавље и народност. Онда је био онај комунизам. А сад, кад је он нестао, никакве идеје више нема, осим лове. Али не може иза лове да стоји само лова, је л’ тако? Зато што онда, значи, није јасно – зашто је једна напред а друга позади?

– Ето ти – рече Хањин. – Учи, Ваване.

– И кад се наши руски долари окрећу негде у Карипском басену – наставио је Вовчик – чак не можеш ни да скапираш што су то баш руски долари. Нама фали национални и-ден-ти-тет...“ [Peļevin 2004: 167-168]

Проблем потраге за националном идејом постао је посебно актуелан након краха СССР-а и идеолошког вакуума који је пад комунизма оставио за собом. Првобитно се руска идеја формирала под јаким утицајем православне цркве и идеја јеврејског месијанизма у XVI веку као концепција монаха Филофеја о томе да је „Москва трећи Рим“; њој на смену у периоду царизма династије Романових долази идеја о три стуба руске државности – православљу, апсолутизму и народности, док је у каснијем периоду развој те мисли изазвао поделу на словенофиле и западњаке, где су обе те идеолошке групе покушавале да дају своју дефиницију руског националног идентитета. Напослетку је тај раскол покушао да реши Фјодор Достојевски 1860. године са својом идејом „почвеништва“, за коју савремени руски филозоф А.В. Гулига пише да је то „у патриотском облику оваплоћена концепција свеопштег морала“ [Гулыга 2003: 105]. Углавном, неуспех Татарског да чак и након позивања духа Достојевског помоћу раније купљене планшете дође до било каквог одговора на то питање, показује у каквој се егзистенцијалној кризи налазило руског друштво у 90-м годинама XX века. Забринутост једног обичног криминалца око оваквог стања националног духа показује да и у свеопштем хаосу постоји свест о потреби за извесним уређењем међуљудских односа. И то је управо она свест која препознаје узајамну везу између индивидуалног и колективног начела. Признање Татарског да не може да

изврши тај задатак јесте признање да „руске идеје“ као такве у том тренутку није ни било. Сам Вовчик, међутим, није доживео да од Татарског такво признање и чује, што је поново алузија на брзу и кратку „каријеру“ криминалаца током 90-х.

Ипак, Мали Вовчик није толико значајан као индивидуална појава, већ као тип јунака у Пељевиновим романима који на најбољи начин илуструје епоху. Слично функционишу и остали његови јунаци, што објашњава њихов „прелазак“ у друга ауторова дела, врло често посвећена сасвим другим темама. Тако се у лику Малог Вовчика може препознати бандит из пређашњег романа, из „Чапајева и Празнине“, који је „сео са једним професором“ и превео на „разумљив језик“ Ничеову филозофију морала. То му је обезбедило надимак „Ничеанац“, под којим се у „Генерацији „П“ Вовчик и помиње. Своје место у „Генерацији „П“ добија и незванични представник „источне алтернативе“, главни јунак романа „Чапајев и Празнина“, који преко Гирејева шаље Татарском своје схватање улоге реклама у животу човека:

„Знаш шта сам хтео да ти испричам? Вероватно ће ти бити занимљиво као професионалцу. Долазио је један лама – Урган Џамбон Тулку Седми, из секте гелугпа. Е, он је одржао читаво предавање о реклами. Имам касету, даћу ти да преслушаш. Тамо је свашта било, али најважнија мисао је јако интересантна. С позиције будизма, смисао рекламе је крајње једноставан. Она покушава да убеди човека да потрошња рекламираног производа води узвишеном и ваљаном препороду, али не после смрти, него одмах након чина потрошње. Односно, сажвакао си „орбит“ без шећера – и већ си асур. Сажвакао си „дирол“ – и постајеш прави бог снежнобелих зуба.

– Не разумем ни реч од оног што говориш – рекао је Татарски мрштећи се од грчева мучнине.

– Ма, просто речено, хтео је да каже да је задатак рекламе – да прикаже људима друге људе, који су већ успели да се преваре, и нађу срећу у поседовању материјалних објеката. А заправо, ти преварени живе само у спотовима.

– Зашто? – упита Татарски, покушавајући да стигне немирну мисао пријатеља.

– Зато што се не рекламирају ствари, већ обична људска срећа. Увек се приказују једнако срећни људи, само је у различитим случајевима та срећа изазвана куповином различитих предмета. Зато човек не иде у продавницу по ствари, него по ту срећу, али њу тамо не продају. А онда је лама критиковао теорију некаквог Че Геваре. Рекао је да Че Гевара није прави будиста, и да зато за будисту не може бити ауторитет. И уопште, он свету није дао ништа осим рафала из аутомата и своје робне марке. Истина, ни свет њему ништа није дао...“ [Peljevin 2004: 156-157]

Именом Урган Цамбон Туклу Седми потписан је предговор романа „Чапајев и Празнина“, у којем се, како смо показали, налазе бројни показатељи који указују на то да се ради о главном јунаку тог романа. Његов избор на крају „Чапајева...“ – пригрљивање унутрашњег света насупрот одбојног спољашњег, може се тумачити као тријумф у јунаковој свести учења зен-будистичке школе Гелугпа, што га је у романима Пељевина учинило гласноговорником источњачке религиозне филозофије. Његов осврт на функцију реклама у људском друштву даје се са становишта искључивог духовног искуства, где су људске жеље усмерене не на задовољење материјалних, већ духовних потреба. Тако се жвакање орбита без шећера описује као моментално претварање у асура, под којим се, по свој прилици, првобитно подразумевало божанство, које је у каснијем периоду развоја источњачких религиозних система добило конотацију демона, непријатеља богова. Вера у асуре као врховне демоне најчешће је заступљена у индијским религиозним тектовима, мада је сам теоним присутан и у будистичкој литератури, такође у значењу суште супротности божанског [Мелетинский 1990: 70].

Урганова критика Че Геварине теорије занимљива је са тачке гледишта идеолошког сукоба, где се будизам користи као платформа за сучељавање два различита погледа на свет. У једном, Че Геварином, акценат се ставља на виртуелни субјекат, лажни идентитет, који замењује реалну представу о сопственом „Ја“ жељеном, испрограмираном помоћу телевизије. Као основни фактор који управља људским понашањем по том моделу издваја се тзв. „вау-

фактор“, односно стимулисање жеље за поседовањем конкретне ствари, материјалног предмета који се рекламира или налази у власништву другог субјекта. Урганова теорија, пак, полази од универзалне будистичке претпоставке да човек првенствено тежи срећи и избављењу од страдања, те се, под утицајем реклама, достизање таквог стања види у набавци материјалних предмета, што не угрожава духовни аспект постојања, већ га просто обмањује. Склони смо закључку да у ова два начина размишљања препознамо интерпретацију будизма на Западу (Че Геварин модел) и његов доживљај на Истоку (модел Урган Цамбона).

Растргнут између два света, материјалног и духовног, главни јунак формулише за себе најлогичнију дефиницију живота, који добија облик још једне рекламне концепције:

„Отприлике овако – размишљао је. – Живот – то је усамљено путовање под ужареним сунцем. Пут којим идемо води у никуда. И не зна се где ће нас дочекати смрт. Кад се тога сетиш, све на свету изгледа ти празно и ништавно. И тада наступа прозрење. Туборг. Мисли на главно!“
[Peļjevin 2004: 159]

Доживљавање живота као усамљеног путовања „које води у никуда“ упућује на једну од постојећих школа будизма, тхеравада школу (у буквалном преводу „учење старијих монаха“), у оквиру које се циљ животног пута огледа у индивидуалном ослобођењу [Ставицкая 2004: 64-66]. За ту школу је карактеристично да прозрење наступа моментално, у једном датом тренутку, за разлику од махајана школе, где се достизање стања Буде остварује поступно, по заслугама [Warder 2000: 284]. У Пељевиновом роману се доживљај прозрења везује за сазнање о испразности и ништавности живота услед сазнања да човека ишчекује смрт – оваква филозофија живота је у супротности са основним принципима будистичких учења. Будизам се овде поново потчињава материјализму, будући да се користи као основ за потпуно одбацивање било каквих вредности, осим оних непосредно везаних за задовољавање потреба субјекта. Зато се филозофија живота главног јунака на крају тривијализује и претвара у рекламу за пиво Туборг, шаљући тиме основну поруку да једина „жива“ идеологија савременог доба може бити само она која афирмише тежњу ка

максималном удовољењу самом себи, без посебног осврта на морал или било какве друге традиционалне представе о колективном наслеђу човечанства.

Сва ова сазнања омогућавају Татарском да дође до врхунца маркетиншке хијерархије. Након што је превазишао све своје дотадашње послодавце, Татарски се суочава са Азадовским, директором Међубанкарског комитета за информатичке технологије, организације која чини срж антиутопијске теме романа „Генерација „П“. Име Азадовског се на одређени начин провлачи кроз читав роман, стварајући око њега ореал сведозвољености наполеоновског типа:

„Тај Азадовски изазивао је у њој осећај близак дивљењу: дошавши у Москву из Украјине, уселио се код њене познанице, пријавио се на њеној адреси, затим позвао сестру из Дњепропетровска са двоје деце, и њих пријавио, и одмах судским путем заменио стан, пославши другарицу у собу у комуналки.

– Тај ће далеко догурати! – понављала је Лена“ [Peļjevin 2004: 22]

Дивљење које млади људи исказују према „подвизима“ Азадовског из младости сведоче о резултату промена система вредности у корист крајњег егоизма. Способност Азадовског да искористи недостатке совјетског система у погледу права на личну имовину чини га идеалним прототипом човека новог доба, имуног на морал и размишљање о интересу који превазилази његов лични. Главном јунаку полази за руком да на интервјуу за нови посао у Међубанкарском комитету одушеви Азадовског управо указивањем на то да он у рекламном свету гледа првенствено свој лични интерес:

„Рецимо овако, свиђа ми се када живот има велике сисе. Али ме ни најмање не узбуђује такозвана кантовска сиса у себи, ма колико се млека у њој бућкало. И по томе се разликујем од великодушних идеалиста типа Гајдара... [...]

– Ако ћемо кратко – рече Татарски – мене боли уво за сваку кантовску сису у себи, са свим њеним категоричким императивима. На тржишту сиса, у мени нежност изазива само фојербаховска сиса за нас. Тако ја видим ситуацију.

– И ја тако мислим – потпуно озбиљно рече Азадовски – боље нек је мала, али фојербаховска...“ [Peļjevin 2004: 185]

Пељевинова метафора о сисама представља за писца уобичајен поступак прекодирања филозофских идеја на савремени жаргон. Позивање на Кантов филозофски термин ‘ствар у себи’, ‘ствар сама по себи’ (нем. ‘Ding an sich’) односи се објекте подложне разумној спознаји, чије карактеристике не зависе од наше перцепције [Кант 1907: 62]. Канту је ово схватање послужило као основа за разграничење са једне стране појаве (човековог емоционалног односа према доживљају ствари), а са друге стране ствари у себи, што је било од принципијелног значаја за његову филозофију и касније формулисање категоричког императива као највишег принципа морала. За Канта није било могуће извести морални закон из принципа који зависи од неког објекта жеље, јер испуњење тог објекта зависи од емпиријских услова – појам о индивидуалној или колективној срећи код њега увек зависи од искуства [Кант 1963: 211-310.]. Само ‘безусловни принцип’, онај који не зависи од било ког објекта жеље, може да постане истински морални закон. Управо зато Татарски одбацује Кантову филозофију као идеалистичку, ону која не одражава реалност савременог света, у целини посвећеног достизању *објекта жеља*.

Приближно сличан однос главни јунак има и према главном идеологу економских реформи у Русији почетком 90-х година Јегору Гајдару. Гајдар је као министар финансија и близак сарадник Анатолија Чубајса осмислио низ мера у плану реализације шок-терапије при преласку на тржишни модел привреде, међу којима је била идеја нагле приватизације руских предузећа по моделу ваучера. Ваучери, који су представљали неку врсту приватизационих чекова са номиналном вредношћу, продавали су се свим грађанима Русије као могућност да се стекне власништво над хартијама од вредности руских компанија у процесу приватизације. Према замисли Гајдара, овакав облик приватизације требало је да омогући фер транзицију са колективне на индивидуалну имовину, пружајући сваком грађанину могућност да учествује у прерасподели капитала [Гајдар 2012: 37-43].³⁷ Са тачке гледишта макроекономије у Гајдаровом схватању, то је био

³⁷ Међутим, како је емитовање ваучера отпочело у исто време када и либерализација цена (која је изазвала раст цена од неколико стотина до неколико хиљада процената), вредност ваучера почела је нагло да пада, што је довело до појаве инвестиционих фондова, иза којих је најчешће стајао

најморалнији и најпоштенији начин да се пређе на тржишну привреду, што је послужило Пељевину да такав модел размишљања упореди са Кантовом идеалистичком филозофијом.

Насупрот томе, Татарски описује себе као следбеника филозофије Лудвига Фојербаха, који је у својој критици хришћанства (*Das Wesen des Christentums*, 1841.г.) заговарао идеје либерализма, атеизма и материјализма, што га је учинило споном између Хегела и Маркса [Harvey 2008]. Као један од утемељивача дијалектичког материјализма, Фојербахова се филозофија може тумачити у виду супротности идеалистичкој концепцији друштвеног уређења, док га интересовање за либерализам у већој мери приближава утилитаристима, него марксистима. У том смислу се Фојербахова филозофија може узети у обзир као нешто што најбоље описује вредносни систем неолибералне економске елите, па није ни чудо што у његовој мисли да „човек мора пронаћи себе у Богу“ Татарски налази инспирацију за свој даљи каријерни напредак. Пељевиново поигравање са овим филозофским концептима, економским реформама Гајдара, и телесно-физиолошким атрибутима заправо је књижевна стилизација у руском народу широко распрострањене и популарне метафоре о држави као дојиљи олигарха.

Чини се да је за главног јунака питање о односу индивидуалног и колективног дефинитивно решено у користи овог првог – за Татарског лични интерес постаје главни оријентир, и он се не либи да свом новом послодавцу то отворено и каже. Ухвативши Татарског да не зна шта је тачно подразумевао када је у пријави за посао написао „колективно несвесно“, Азадовски му поставља питање о томе да ли се плаши да ће се наћи неко ко тачно зна шта је то колективно несвесно, на шта добија одговор:

„– Господине Азадовски – рече – тога се не бојим. Не бојим се зато што сви који тачно знају шта је то колективно несвесно одавно продају

организовани криминал. Фонд би акције стечене удруживањем приватизационих чекова (ваучера) продавао по знатно нижој цени представницима криминалног миљеа, а улагачима је исплаћивана минимална, готово бесмислена сума. Тако су криминалци захваљујући девалвацији ваучера за веома мали новац стекли власништво над имовином која је, у појединим ситуацијама, и до више хиљада пута превазилазила вредност купљених ваучера – управо је то био почетак за многе олигархе који ће формирати економску елиту руске државе у 90-м годинама, в. В. Мау Анти-Стиглиц. (1999) Российские экономические реформы в представлении их западных критиков // Вопросы экономики. Но 11, 12. Проверено 04.08.2017. на страници <https://www.iep.ru/ru/publikacii/publication/1646.html>.

цигарете на улазу у метро. У овом или оном облику, хоћу да кажем. И сам сам продавао цигарете испред метроа. А у рекламни бизнис сам доспео зато што ми је досадило.“ [Peļevin 2004: 184]

Преосмишљавајући још једну широко распрострањену представу из 90-х година – ону о томе да је интелигенција „преко ноћи“ била потиснута на маргине друштва – Пељевин означава интелектуално развијенији слој становништва као оне који тачно знају шта је то „колективно несвесно“. Овде није толико битан Јунгов термин за колективно искуство народа, колико спремност нових генерација да се тим терминима користе без сасвим јасне представе о њиховом значењу. Истинска интелигенција (назовимо је унутрашњом) замењује се лажном представом о интелигенцији коју човек тежи да инкорпорира у свој имиџ – као резултат, квази-интелигенција која ради на свом имиџу постаје значајнији фактор при доношењу одлука од претежно интровертних ерудиста старог кова, који у новом економску поретку завршавају као „продавци цигарета испред метроа“. Татарски образлаже свој улазак у рекламни бизнис тиме што му је досадило да буде на маргини, на основу чега се испоставља да се у постојећем економском моделу сви на један или други начин баве рекламом, у крајњој линији рекламирајући „сами себе“.

Кроз читав роман протеже се идеја о пореклу тог економског система са Запада, конкретно из Сједињених Америчких Држава. То се може објаснити тиме што су САД заисте биле узор за све процесе који су се одвијали у постсовјетској Русији. Занимљиво је да се однос САД и Совјетског Савеза једно време доживљавао као синоним за противтежу Запада и Истока. У основи таквог размишљања био је сукоб између капиталистичких земаља, које су се претежно налазиле на Западу, и комунистичких са Истока, са центрима у Вашингтону, и Москви. Међутим, са падом комунизма та идеолошка разлика је нестала, и Русија је убрзано почела да се приближава капиталистичким земљама, усвајајући економске моделе за које руско друштво у том тренутку није било сасвим спремно. Са временом је преовладао став да приближавање Западу представља некритичко усвајање америчког економског модела, без обзира на последице које он може да има за одређено друштво. Можда се управо из тог разлога у канцеларији Азадовског нашла следећа слика:

„Изнад стола – тамо где је у совјетско време требало да стоји портрет вође – висила је слика у тешком округлом раму. Квадратић у боји који се налазио у центру белог поља било је тешко разазнати са врата, али Татарски га је препознао по бојама – имао је исти такав на качкету. Био је то стандардни лејбл с америчком заставом и натписом Made in USA. One size fits all.“ [Peljevin 2004: 180]

Тако је иконично представљен главни идеолошки оријентир организације коју предводи Азадовски. Габаритни указатељ „one size fits all“ се претвара у слоган који иронично описује тенденцију спољне политике САД да свој економски модел намеће свим земљама, без обзира на околности друштвеног развоја у њима.

Азадовски постаје последњи послодавац на путу Татарског ка врху маркетиншке хијерархије. Као и у случају претходне двојице, рад за Азадовског придобија облик загонетке коју главни јунак треба да реши како би сазнао још више о рекламном занату. Убрзо се јунак суочава са застрашујућим сазнањем о игри власти, новца и медија: испоставља се да је целокупни руски политички истеблишмент производ компјутерске графике која има за циљ обману највећег дела становништва. Иако овакво увођење у роман теме виртуелне реалности наводи на мисао о томе да би се „Генерација „П“ жанровски могла приписати фантастици, са посебним акцентом на антиутопију, то би био погрешан правац размишљања због специфичности ауторовог стила. Наиме, и овде се, као и у свим осталим делима Пељевина и појединих других постмодерниста, метафора уздиже у ранг реалности, чињеничног стања, што је један од симптома шизофреније. Али је разлика у томе што овде та шизофренија превазилази границе једне појединачне људске свести – Пељевин показује да шизофренија и те како може бити и колективна. Уметнути дистопијски научнофантастични елемент са тачке гледишта читаоца изгледа реалистичан због тога што није ограничен субјективним светом јунака, већ свих његових саговорника:

„Јао – намршти се Морковин – немој само то. Преварићемо, и још јаче ће нам плескати. Ма шта ти је? По својој природи, сваки политичар је само телевизијска емисија. Добро, посадићемо испред камере живог човека, свеједно ће му говор писати екипа спичрајтера, сакое ће му бирати

група стилиста, а одлуке ће доносити Међубанкарски комитет. А ако га удари кап – шта, је л' опет све испочетка?“ [Peljevin 2004: 199]

Колективна шизофренија, нарочито онда када почиње да функционише по моделу сугестивних шизоблокова, постаје плодно тле за развој најразличитих врста теорија завере, спекулација, опште параноје, ксенофобије итд. Од посебног је значаја и то што применом ове методе писац ствара погодне услове за своју омиљену приповедачку позицију – опис пограничних светова, у којима се читалац одржава у сталном стању недоумице око правилног тумачења радње. Управо те недоумице можда имају и највећи значај за поетику Пељевина као нешто што подстиче мисаоне процесе и интересовање читалаца, спречавајући приступ делу на нивоу аутоматизма.

Виртуелност политичара у роману заправо је Пељевина обрада теорије „четврте власти“, чијим се аутором најчешће сматра Жан Жак Русо. Ова синтагма је настала под утицајем широко распрострањеног става да законодавна, извршна и судска власт представљају прве три власти, док се под „четвртом влашћу“ подразумевају штампа (односно медији), и њихов утицај у друштву. Науменко даје следећу дефиницију „четврте власти“: „Делујући путем масовних информација на јавно мњење као стања колективне свести, медији потпомажу ефективну реализацију циљева субјеката друштвених интереса. Ова чињеница је послужила као основа за настанак термина „четврта власт“, која медијима приписује нека посебна овлашћења у власти“ [Науменко 2007: www.intelros.ru/2007/07/06/print:page,1;tv_naumenko_chetvertaja_vlast_kak_sociologicheskaia_kategorija.html]. Сходно овој дефиницији, медији се не сматрају инструментима реалне власти (јер они, на пример, немају законско право да принуде човека на извршење било какве радње, што се обично узима као једна од дефиниција власти), већ представљају средства помоћу којих реална власт шири своја овлашћења. Међутим, у контексту глобализације и напредних технологија утицања на јавно мњење (попут, на пример, већ поменутих сугестивних шизоблокова), могућност избора се за просечног конзумента информационих токова сужава, што ипак отвара простор за принуду човека на одређени поступак који се поклапа са интересима медија. То је међу појединим социолозима отворило дебату о могућности „четврте власти“ да функционише као основна власт [Ключников 2000: burkina-faso.narod.ru/annals/kluch1.html]. Управо се на ову

премису ослонио Пељевин при конципирању свог романа – као резултат глобализације која је 90-х захватила Русију, власт у Русији добија обресе медијакратије.³⁸

Да је свемоћ телевизије ипак ограничена најбоље сведочи Пељевиново изузетно проницљиво запажање механизма психолошке одбране човека од јаког утицаја медија:

„Уопштавајући горенаведено, може се рећи да ће основни канал увођења шизоблокова наручиоца у свест Руса још прилично дуго остати телевизија. У вези са тим, крајње опасно изгледа тенденција, примећена у последње време међу тзв. средњом класом – најперспективнијим слојем гледалаца с позиције социјалних резултата шизоманипулације. Ради се о потпуном одбијању, или свесном ограничавању количине програма који се прате, с циљем уштеде нервне енергије за посао. Тако поступају чак и професионални телевизијски сценаристи, будући да постфројдизам сматра да у информативној ери сублимацији не подлеже толико сексуалност, колико она енергија која се траћи на бесциљно свакодневно гледање телевизије.“ [Peļevin 2004: 245]

Називајући телевизију „основним каналом увођења шизоблокова наручиоца у свест Руса“, Пељевин означава њену функцију као инструмента за ограничавање, а самим тим, и усмеравање воље људи у оном правцу који наручиоци захтевају. Да би шизоманипулација путем телевизије функционисала, потребно је да гледалац буде изложен утицају више различитих програма са дијаметрално супротним правцем пропаганде, чија је сврха да код човека изазову одговарајуће емоционалне реакције. Те емоционалне реакције и представљају оно што троши човекову „нервну енергију“, како је Пељевин назива, ефективно спречавајући њено коришћење на много сврсисходнији начин. Због тога маркетинголози у роману изражавају бојазан због тенденције одрицања или ограничавања броја телевизијских програма који се прате – у условима одсуства

³⁸ Утемељивачима теорије апсолутне власти медија сматрају се немачки политолог Томас Мејер и амерички филозоф и социолог Ђовани Сартори. У својим радовима они заступају став да су основне демократске идеје обесмишљене начином рада савремених медија. Као један од основних доказа за супротстављеност демократије и медијакратије ови стручњаци наводе тенденцију медија да опслужују интересе спонзора и рекламодаваца, а не гледалаца, в. Meyer T. (2001) *Mediokratie*. Frankfurt: Suhrkamp; Sartori G. (2000) *Homo videns. La sociedad teledirigida*.

представе о оном другом на којег је усмерена сва снага наших негативних емоција, стварање шизоблокова није могуће, па самим тим није могућа ни шизоманипулација.

Да би опис медијакратије коју ствара у свом роману учинио што убедљивијим, Пељевин се користи и техникама приповедања у жанру научне-фантастике: са жељом да увери читаоца у реалност непостојећег, писац се користи детаљним описима технологије виртуелизације руске политичке сцене:

„– Занима те технологија? Могу да ти испричам у грубим цртама. Најпре је потребан модел. Воштана фигура или човек. По њему се скида облачно тело. Знаш ли шта је облачно тело?

– То је нешто типа астралног?

– Не, то су тебе некакви дилетанти збунили. Облачно тело је исто што и дигитални облак. Просто облак тачака. Њега скидају или сондом или ласерским скенером. Онда се те тачке спајају – на њих се ставља дигитална мрежа и ушивају пукотине. Примењује се истовремено неколико поступака – stitching, clean-up и тако даље.

– А чиме ушивају?

– Дигитално, једне цифре ушивају другима. Ја ни сам баш све не разумем – друштвењак, јасно ти је. Значи, кад смо све ушили и очистили, добијамо модел. Постоје две врсте – полигонални и такозвани nurbs patch. Полигонални су од троуглића, а „nurbs“ од кривих линија, то је напреднија технологија, за озбиљне тродимензионалце. Сви депутати су полигонални – мање је бактања, а и лица су им народскија. Значи, кад је модел спреман, у њега се ставља скелет. Исто дигитални. То су ти као штапићи на шаркама – на монитору стварно изгледа као скелет, само без ребара. И, тај скелет се онда анимира, као цртани филм – ручица овамо, ножица онамо. Истина, ручно више не радимо. Имамо специјалне људе који раде као скелети.“
[Peļjevin 2004: 199-200]

‘Stitching’, ‘clean-up’, ‘nurbs patch’, “полигонални модели” итд, јесу термини који се заиста користе у програмима за тродимензионално моделовање,

конкретно у Autodesk Maya-и. Као један од најпопуларнијих програма ове врсте, Maya је настала 1998. године у својству платформе за компјутерски графички дизајн следеће генерације, који је у великој мери била резултат аквизиција компаније Силикон Графикс инкорпорејтид (енг. Silicon Graphics Inc) [проверено 14.08.2017. на страници www.autodesk.com/maya]. Компанија Силикон Графикс помиње се на више места у Пељевиновом роману [Peljevin 2004: 19-20, 205], углавном у вези са пореклом технике која се користи за потребе виртуелизације реалности. Ова компанија заиста је постојала у периоду од 1981. до 2009. године у Калифорнији, САД, и била је позната као један од водећих произвођача хардвера и софтвера за тродимензионалну графику, а од посебног значаја је то што се компанија профилисала за израду и функционисање радних станица са могућностима „интеграције веома великог обима“ (енг. very-large-scale integration, VLSI) геометријских прорачуна за потребе приказивања тродимензионалних слика [Bowen 2001: 709-710]. Управо из овог разлога Пељевину полази за руком да код читаоца изазове несигурност и размишљање на тему виртуелизације реалности, јер, ако кућни рачунари нису имали довољно брз и снажан хардвер за рендеровање виртуелних људских модела који би могли да обману људску перцепцију, није искључено да су огромне радне станице, састављене од стотина и хиљада рачунара, за тако нешто биле способне. Зато Пељевиново позивање на технологију у роману изгледа врло убедљиво, и помаже општој приповедачкој концепцији аутора.

Каква је, међутим, сврха и циљ те велике обмане? Опис технике рада Међубанкарског комитета придаје тој организацији ореол „тајног друштва, владе из сенке“, организације које управља не само политичким и економским системом, већ и вољом и жељама људи. Таква друштва су се током историје формирала као облици друштвене организације који нарушавају званичну социјалну структуру са најразличитијим циљевима: најчешће је тај циљ била промена стратешких перспектива развоја политичких система чија је краткорочна промена немогућа услед одређених фактора.³⁹ За функционисање тајних друштава карактеристично је сакривање активности свих њених чланова, који су у обавези

³⁹ На пример, немачко „Друштво баварских илумината“ (1776-1784), организовано у циљу ширења идеја Просвећења, америчко друштво „Синови слободе“, познато по „Бостонској чајанци“, првој акцији усмереној ка проглашењу независности САД, руски „Савез благочинићства“ (познатији под називом декабристички покрет, због покушаја свргавања царске власти у Русији у децембру 1825. године), в. Немировский В.Г. (2007) Тайные общества и заговорщики. СПб.: Питер.

да своје чланство држе у тајности или да га у потпуности поричу, постојање разних врста тајних церемонија (попут, на пример, обреда иницијације, који врло често садржи елементе архаичних култова и шаманистичких пракси), па чак и развој потпуно затвореног знаковног система, намењеног комуникацији у оквирима друштва [Гекертон 1995: 3-22]. Доспевање Татарског у такву средину на извештан начин претвара читав његов каријерни пут у апсурд: ако је на почетку каријере услов за напредак главног јунака схватање да је потребно ставити лични интерес испред колективног, у последњим главама романа Татарски мора да се прилагоди правилима једног облика тајног друштва са веома строгим регламентом понашања који иде толико далеко да се било каква непослушност кажњава смрћу.

Пељевинаова иронија је овде очигледна – ако се либерални капитализам доживљава као политички, економски и друштвени систем који даје апсолутну предност индивидуалном над колективним (и у том погледу се на први поглед драстично разликује од колективистичких система, попут комунизма), онда саставни елемент тог система, корпоративни бизнис, бива изузет од тог неписаног правила, и формира своју социјалну структуру засновану управо на једном радикалном облику колективизма. Борећи се против идеје припадности одређеном друштву, нацији или држави, систем истовремено промовише припадност одређеној компанији, у оквиру које живот понекад постаје кудикамо тежи него под притиском корумпираног режима.

Специфичност развоја тог система у Русији 90-х година била је у томе што се нова политичка и економска елита формирала из редова старе, тзв. „црвене буржоазије“, високопозиционираних партијских руководиоца и припадника војске и обавештајних служби. Стога није чудно што у „Генерацији „П““ телевизија у процесу опслуживања интереса те нове елите гради шизоблокове на материјалу старих широко распрострањених митова из доба хладног рата:

„Да би се утицало на машту руског наручиоца, и улило му се поверење (као наручиоци рекламе у Русији се појављују углавном представници бившег КГБ-а, ГРУ и партијске номенклатуре), рекламна концепција мора по могућности да се позива на хипотетичке полутајне или тајне пројекте западних специјалних служби о програмирању свести,

које зраче невероватним цинизмом и нељудскошћу. Срећом, на ту тему није тешко импровизовати – довољно је имати на уму речи Оскара Вајлда о томе да живот имитира уметност.“ [Peļevin 2004: 245]

Пељевин на овај начин гради ефекат огледала: пишући о огромном утицају који теорије завере имају на свест Руса, писац ефективно гради једну такву теорију у свом роману. Како је међу руским становништвом 90-х година била веома популарна идеја о томе да Сједињене државе помоћу софистицираних средстава управљају свим животним процесима у Русији, Пељевин у свом роману ствара један такав свет, који би се приближније могао описати као оваплоћење архетипова о Истоку и Западу из колективног несвесног руског народа. Као архетип, Запад је у свести Руса током XX века дефинитивно добио облик циничне и зле силе која жели да освоји Русију и пороби руски народ, упркос томе што је XX веку претходио период веома снажног промовисања идеје реорганизовања Русије по моделу западних држава. Оно што је значајно потпомогло развоју таквих схватања јесу два светска рата која су на просторима Русије изазвала огромна страдања, баш као што је својевремено вишевековна борба против Монгола и Татара са Истока генерисала међу руским становништвом позитиван однос и интересовање за вредности западних земаља. Може се рећи да настанак националних архетипова у том погледу није изненађујућ – конфликт са једном културом природно је удаљавао одређено друштво од исте, баш као што се у процесу настанка националних књижевних језика за основу узима дијалекат који најмање био изложен страним утицајима.

Због тога се идентитет Руса практично до данашњих дана колебао између Истока и Запада, углавном у зависности од спољнополитичких и унутрашњеполитичких прилика. У деведесетим годинама је тај конфликт на први поглед био дефинитивно решен у корист Запада, конкретно Европе, која је постала жељени модел будућег преуређења друштва. Важну улогу у промовисању таквог схватања имало је отварање тржишта за производе из Европе, који су се сматрали еталоном квалитета, симболом благостања и незамењивим атрибутом нове социјалне структуре становништва. Тако се у роману појављује рекламна концепција за производе чувеног европског брэнда “Гучи”, коју због значаја за нашу анализу наводимо у целисти:

„Сценарио за «Гучи» био је много краћи:

У кадру – врата сеоског клозета. Зује муве. Врата се полако отварају, и ми видимо мршаваог мушкарца мамурног лица украшеног брчићима у облику потковице, како чучи изнад рупе. На екрану је титл: Књижевни критичар Павел Бисински. Мушкарац подиже поглед према камери и, као да наставља давно започет разговор, говори:

– Спор о томе је ли Русија део Европе јако је стар. У принципу, прави професионалац без муке може да каже шта је на ту тему мислио Пушкин у било ком периоду свог живота, с тачношћу од неколико месеци. На пример, 1833. у писму књазу Вјаземском писао је...

У том тренутку чује се страшан тресак, даска испод мушкарца се ломи, и он пропада у рупу. Чује се снажно пљускање. Камера се фокусира на јаму, истовремено се подижући (модел кретања камере – облетање «Титаника») и одозго приказује површину тамне масе. Из ње израња глава критичара, која подиже поглед и наставља реченицу коју је прекинуло пропадање:

– Можда изворе треба тражити у расколу црква. Није Кирилов узалуд говорио Чаадајеву: «Понекад кад се осврнеш око себе, чини ти се да не живиш у Европи, него просто у некаквом...»

Нешто снажно повлачи критичара наниже, и он уз бућкање тоне на дно. Наступа тишина, коју нарушава само зујање мува. Глас у позадини:

GUCCI FOR MEN

БУДИ ЕВРОПЉАНИН. МИРИШИ БОЉЕ

Татарски се наоружа црвеном оловком.

Врло добро – написао је испод текста. – Прихватити, само заменити муве Машом Распућином, књижевног критичара – новим Русом, Кирилова и Чаадајева другим новим Русима. Клозет обложити ружичастом свилом. Поново написати монолог – говорник се сећа туче у

ресторану на Азурној обали. Време је да се престане са књижевношћу и размишља о реалном клијенту.“ [Peljevin 2004: 191-192]

Дугогодишњи сукоб између Виктора Пељевина и савременог руског књижевног критичара Павела Басинског резултирао је увођењем критичара у једну од рекламних концепција романа под помало измењеним презименом Бисински. Оваква обрада теме могућег пута развоја Русије није уперена против пушкинистике као такве, већ против неактуелности навођења историјских примера који се никако не уклапају у савремени контекст. Пушкинова и Чаадајевљева критика руских прилика из XIX века била је део шире борбе са царским деспотизмом, у оквиру које су писци, песници и филозофи из редова руске аристократије заговарали идеале слободе из епохе романтизма [Лотман 2015: 49-51]. Поређење Европе и Русије у њиховој представи не може се изједначити са концептом поделе на Запад и Исток, зато што су предмет њихове осуде врло често биле и поједине европске земље за које је такође било карактеристично самовлашће.⁴⁰ То је и основни разлог зашто је често позивање савремених руских либерала на Пушкина и руску интелигенцију из епохе царизма, у најмању руку, анахроно, будући да се околности савремене руске политичке оријентације никако не могу објаснити романтичарским расположењима са почетка XIX века.

Зато Татарски и мења концепцију тако да одражава дух епохе: уместо Бисинског, Пушкина и Чаадајева фигурирају „нови Руси“, припадници руске квази-елите чију смо појаву већ коментарисали; монолог се даје уз музичку пратњу 90-х година веома популарне естрадне звезде Маше Распућине; док се уместо филозофске расправе на тему руске оријентације на Исток или Запад уводи присећање о тучи у ресторану на Азурној обали, што је алузија на готово типично понашање „нових Руса“ у иностранству. Опаска Татарског да треба „да се престане са књижевношћу“ на најбољи начин описује смену вектора интересовања широке публике, где високој култури није намењена улога

⁴⁰ На пример, Пушкин је у својим писмима веома оштро критиковао сурово гашење револуције у Шпанији 1820. године [Лотман 2015: 621]; на Француску буржоаску револуцију је гледао са одушевљењем, док је Наполеона сагледавао као деспота и освајача, а не носиоца слободе [Лотман 2015: 95-97]; чак се и изразито позитиван однос према Ипсилантију, организатору Хетерије, грчког устанка против Османске империје из 1821. године, нагло променио након што је овај грчки генерал у руској служби наредио погубљење Владимирескуа, вође сеоске побуне у Румунији [Лотман 2015: 621-622].

основног фактора према којем се равнају све остале области људског стваралаштва, већ једино улога помоћног знака чији је задатак да помоћу крилатица и симбола из колективног памћења илуструје вредносни систем новог доба.

Потрага за руским идентитетом у роману поприма облик преосмишљавања националних митова и контаминације историјских чињеница у духу неомитологије. Ако узмемо у обзир многобројне сличне примере криза националног идентитета крајем XX и почетком XXI века, није случајно што се Пељевин, између осталог, бави и овом темом. Радник Међубанкарског комитета, задужен за осмишљавање нове концепције националне идеје, као да прави колаж од државотворних програма из далеке прошлости и апсурдних псеудонаучних закључака без било какве аргументације:

„– Генерално – све је строго поверљиво. Али у грубим цртама, идеја је на помолу. И то таква да ће се сви утроњати. Остало је да се финализује улога Атиле, и доради стилистика – да буде као неки стални контрапункт оргуља и хармонике.

– Атила? Онај који је спалио Рим? Шта ће он ту?

– Атила значи – човек са Итила. Речено по нашки – Волжанин. Итил је стари назив за Волгу. Осећаш ли на шта циљам?

– Не баш.

– Ми и јесмо трећи Рим. Који је, што је интересантно, на Волги. Тако да ни у поход никуда не треба ићи. Отуда наша историјска самодовољност и национални понос.“ [Peļjevin 2004: 253]

Како порекло чувеног предводника хунске најезде на Запад Атиле до данашњих дана није дефинитивно решено међу историчарима, појавиле су се бројне верзије које се најчешће ослањају на етимологију његовог имена. Поред оне најшире прихваћене – да је име настало од турско-татарског назива за оца („atta“) и деминутивног суфикса „-ila“, једна од најегзотичнијих верзија појаве имена је претпоставка да је оно повезано са хазарским називом за реку Волгу („Attil/Atel“) [Дёрфер, Бјюри 1984: 83-84]. Та претпоставка, као и сведочанства

касноантичког дипломате и историчара Приска Панијског о обичајима и уређењу хунског друштва (у којима има много трагова етничке разноврсности становништва) [Сказанія Приска Панийского 1861: 408-457], послужила су појединим руским историчарима да тврде како су Словени чинили ако не главну, онда у сваком случају значајну основу Атилине империје и војске.

Повезујући те хипотезе са староруском државном концепцијом „Москва као трећи Рим“, саговорник Татарског покушава да створи нову националну идеју о самодовољности руске државе, засновану на митовима из прошлости, и стилистички обликовану тако да функционише као „контрапункт оргуља и хармонике“, тј. инструмената који се доживљавају као симбол западне, претежно католичке културе (оргуље) и као симбол руске народне уметности (хармоника).

Преламање два света, материјалног и духовног, у свести главног јунака кулминира у последњим поглављима романа. Истакавши се претходно на послу као један од најоригиналнијих маркетинских стручњака, Татарски поново доспева код свог пријатеља Гирејева, са којим води дијалог о суштини постојања. Као противтежа претходним сценама, у којима је Татарски директно учествовао у политичким процесима са циљем репрограмирања јавног мњења, сусрет са Гирејевом поново активира источну тему, овога пута повезану са будистичким начином гледања телевизије:

„Постоје три будистичка начина да се гледа телевизор. У суштини, то је исти начин, али у разним фазама тренинга изгледа другачије. Најпре гледаш телевизију с искљученим тоном. Отприлике пола сата дневно, своје омиљене емисије. Када се појави мисао да на телевизији говоре нешто важно и занимљиво, ти је постајеш свестан у тренутку када се та мисао појави, и самим тим је неутрализујеш. Прво ћеш попуштати и укључивати тон, али ћеш се постепено навићи. Најважније је да нема осећаја кривице кад не можеш да се обуздаш. На почетку је тако са свима, чак и са ламама. Затим почињеш да гледаш телевизију са укљученим тоном, али са искљученом сликом. И на крају почињеш да гледаш искључен телевизор. То је заправо главна техника, а прве две су припремне. Гледаш све вести, али телевизор не укључујеш. Веома је важно да су ти за то време леђа исправљена, а руке је најбоље држати на стомаку – десни длан одоздо, леви

одозго. То је за мушкарце, а за жене обрнуто. И ни на тренутак не скрећи пажњу. Ако тако гледаш телевизију десет година, барем један сат дневно, можеш да схватиш природу телевизије. А исто тако и свега осталог.“ [Peļjevin 2004: 259-260]

Гирејевљев тзв. „будистички начин гледања телевизије“ функционише као модел одвикавања од дејства наркотика, који на крају резултира нечим што би се најприближније могло описати као пародија на медитативну праксу јогачаре. Гирејевљева тврдња да човек постаје свестан телевизије тек када почиње да мисли како пропушта нешто веома важно и занимљиво услед искљученог тона заправо је симптом бихевиоралне зависности, људског стања свести које карактерише неспособност самосталног прекидања одређене радње, потпуне везаности за њено извршавање [Albrecht, Kirschner, Grüsser 2007]. Бихевиорална зависност (психолошка), напоредо са хемијском зависношћу (физичком), обично се узимају као два основна облика зависности. Пељевин у свом роману на изванредан начин гради дуализам ова два облика зависности, где се, са једне стране, употреба наркотика код главног јунака супротставља „колективној“ зависности становништва од гледања телевизије са друге. Искључивање тона, па затим и слике, води ка схватању праве природе телевизије, тј. њеног утицаја на људску свест, који се може упоредити са дејством хемијских супстанци. Занимљиво је да Гирејев екстраполира такав утицај телевизије и „на све остало“, што би се могло протумачити као изражавање будистичког становишта о илузорности свега што нас окружује.

Бежећи од телевизијске зависности, главни јунак романа поново упада у замку утицаја хемијских супстанци на своју свест. Најевши се халуциногених мухара код Гирејева, Татарски се враћа Вавилонској кули и потражи за богињом Иштар, која у њему изазива помешана осећања:

„Све је обрнуто од онога што људи мисле – нема ни истине, ни лажи, постоји само једна бескрајно јасна, чиста и проста мисао, у којој се ковитла душа, налик на кап мастила која је пала у чашу воде. И када човек престане да се ковитла у тој једноставној чистоти, не дешава се баш ништа, и испоставља се да је живот просто шуштање завеса на прозору давно

срушене куле, и свака нит тих завеса мисли да је велика богиња с њом. И богиња је заиста с њом.“

„Некада смо и ти и ја, вољени, били слободни – зашто си створио овај страшни, наказни свет?“ [Peljevin 2004: 265-266]

Овај помало „лирски“ моменат у роману описује емоционалне процесе у јунаковој свести који се изражавају у духу источњачког мистицизма. Изједначавање живота са „шуштањем завеса на прозору давно срушене куле“ подсећа на зен-будистичку праксу позивања на доживљаје чула (вида, мириса, додира, итд.) у условима одсуства фактора који би могли да изазову такве реакције рецептивних органа – тиме се најчешће и доказује зависност људске перцепције света од „скупине испреплетаних чула“, како се најчешће дефинише „Ја“ осећање у том религиозном систему. Богиња, која би се, по свој прилици, најприближније могла дефинисати као одраз јунакових жеља, упућује Татарском питање о томе зашто је створио такав свет. Ако би наш претходни закључак о богињи као одразу жеља био прихваћен, онда би се њена критика могла схватити као жал за пређашњом унутрашњом слободом жеља самог јунака. Питање о томе зашто је створио тај „страшни, наказни свет“ такође је повезано са будистичким представама о принципијелној нераздвојивости субјективног и објективног света, услед чега је богиња као одраз јунакових субјективних жеља постала талац опсесивно-компулсивне привржености материјалном.

Меланхоличне емоције које обузимају главног јунака након уношења у организам огромне дозе халуциногених печурака поново га доводе до напуштеног војног објекта који је раније изазвао асоцијативну везу са текстовима о вавилонско-шумерској митологији. Налазећи се у чуварској кућици на врху куле, у јунаковој свести се одвијају процеси који читаоца наводе на мисао да се Татарски суочава са последњим чином борбе духовних и материјалних тежњи његове личности. Конзумирање, по свој прилици, смртоносне или безмало смртоносне количине мухара и алкохола довело је главног јунака у стање таквог наркоманског бунила, да је повратак у објективни свет за Татарског под знаком питања. Ако би претпоставка о предозирању Татарског на крају тринаестог поглавља романа била прихваћена, онда би спајање два света у последњим поглављима романа – митолошког (вавилонског) и „реалног“ (руског из 90-х

година) могло да се објасни као резултат утицаја веома снажних опијата на свест главног јунака. Оно што може да послужи као потврда таквог тумачења јесте дијалог који у том бунилу главни јунак води са Гирејевом:

„– Ево, ти пишеш слогане – говорио је Гирејев – а знаш ли најважнији слоган? Може се рећи, основни?

– Не – одговорио је Татарски, шкиљећи очима од златне светлости.

– Рећи ћу ти. Чуо си за израз страшни суд?

– Чуо сам.

– У њему заправо нема ничег страшног, осим тога, он је већ одавно почео, и све што се са нама дешава – само су фазе истраживачког експеримента. Размисли – зар је богу тешко да на пар секунди ни из чега створи цео овај свет, са целокупном његовом вечношћу и бесконачношћу. Само да би искушао једну једину душу која стоји пред њим?“ [Peļjevin 2004: 267]

Страшни суд, или Судњи дан, представља најзначајнији део есхатолошких погледа на свет у традицији монотеистичких религија које вуку своје порекло из легенде о Авраму. Као нешто што је заједничко и хришћанству, и исламу, и јудаизму, страшни суд се дефинише као последњи Божји суд над људима са циљем одређења праведника и грешника, и присуђивања одговарајуће награде или казне [Романчук 2012: 196-210]. То је крајња тачка линијске концепције протока времена, карактеристична превасходно за западну цивилизацију, и уједно један од најмањих заједничких садржалаца општег идентитета нечега што бисмо могли да дефинишемо као условни „западни“ менталитет. Њему насупрот стоји будистичка, и шире, дхармастичка вера у непрекидни, вечити циклус умирања и поновног рађања, за који се верује да једино може бити прекинут сансаром (привременом смрћу, реинкарнацијом), или, у случају достизања стања Буде, нирваном (изласком из вечитог круга постојања, доспевање у идеални рај). У будизму је такође присутна вера у крај света, али само као привременог стања за којим следи рађање новог.

Позивање Гирејева из сна Татарског на страшни суд јесте управо нешто што показује да асоцијативна веза која спаја овог следбеника источњачке религиозности са претежно хришћанском есхатолошком концепцијом настаје као последица кризе духовности у јунаковој свести. У уму Татарског долази до потпуне контаминације наизглед неспојивих светова и свеопштег мешања различитих извора информација који су утицали на образовање личности главног јунака, услед чега се у потпуности распада уобичајени однос знакова и означеног. Четрнаесто поглавље „Генерације „П“, насловљено „златна соба“, представља управо онај део романа у којем долази до спајања два неспојива света: изразито цинични и неморални представници Међубанкарског комитета, око којих се током читавог романа градио ореол присталица радикалног материјализма, приказују се у последњим поглављима као следбеници мистичног култа богиње Иштар. Штавише, том култу се придаје карактер општечовечанске владе у сенци, која има задатак да одржава све људе у строгој покорности према силама које би се најприближније могле дефинисати као одраз најархаичнијих људских схватања о устројству света:

„– На светом прорицању у Атланти оракулум је предсказао да ће Иштар у нашој земљи наћи новог мужа. С Азадовским смо одавно имали проблема, али ко је нови дуго нисмо могли да схватимо. О њему је било речено само да је то човек са именом града. Размишљали смо, размишљали, и онда одједном донеше из првог одељења твој лични досије. По свим параметрима испада да си то управо ти.“ [Peļjevin 2004: 282]

На материјалу митова древних култура Пељевин гради сасвим нову митологију, која добија вишеструку функционалност у поетици писца. Са једне стране неомитолошки култ Иштар изгледа као бесмислица која има за циљ да покаже утицај религиозних система на само на свест појединца, већ и на развој и преношење са колена на колена архетипова који у великој мери обликују човеков однос према реалности. С друге стране, ова човекова зависност од вере у роману истовремено представља крајње ефектну метафору о проблематици савременог друштвеног и економског уређења, где се под „култом богиње Иштар“ заправо подразумева „култ новца“, уп.: „она је постала [...] читаво злато уопште. Ма, као нека идеја“ [Peļjevin 2004: 276]. Увођење теме „тајног друштва“ које управља животима свих људи такође експлоатише склоност ка теоријама завере, док се

паралелно са тим читалац бомбардује реалним подацима о софистицираним техникама масовног утицања медија на јавно мњење. Напоследку, опис и објашњења ритуалних шаманистичких радњи које учесници обреда обављају у „златној соби“ не садрже елементе натприродних појава – Азадовског убијају чланови самог култа, Татарског је као новог земаљског мужа богиње одредила нека врста управног тела култа под називом Оракулум, док сам ритуал представљања главног јунака оку богиње добија карактеристике машиналне, рутинске процедуре, у којој ни један учесник не показује претерани религиозни ентузијазам. Оваквим приповедањем Пељевић покушава да уздигне пограничност реалног и измишљеног света до фазе дуализма, демонстрирајући на тај начин ефекат шизоманипулације на свест читалаца на примеру самог романа.

Да би појачао ефекат паралелне реалности коју гради у свом роману, Пељевић уводи низ детаља из стварног света који у својству атрибута осликавају ритуал у „златној соби“. Тако се сви учесници ритуала пресвлаче у церемонијалну одећу, која се поистовећује са оном приказаном на статуи Ебиха-II:

„– Ебих-II? – понови Татарски и сети се да је видео фотографију те статуе из Лувра. Била је стара неколико хиљада година, а приказивала је мајушног луковог човечуљка, исклесаног од сјајног белог камена – с брадом и у чудној пуфнастој сукњи, сличној шортсу – јахаћим панталонама.“ [Peļjević 2004: 273]

Статуу Ебиха-II пронашли су француски археолози у остацима града државе Мари у источној Сирији, код храма богиње Иштар. По вештини израде, очуваности и експресивном стилу статуа се сматра ремек делом бронзаног доба [Claire I. Ebih-II: <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statue-ebih-il-nu-banda>]. Карактеристична поза човека представљеног у статуи, као и само место проналаска статуе код храма, послужили су као основа за претпоставку да се ради о следбенику култа богиње Иштар, што је послужило Пељевићу за илустрацију ритуалне ношње јунака његовог романа.

Готово сви предмети описани у „златној соби“ добијају нови слој значења, претварајући се у вишезначне симболе са најразличитијим спектром асоцијативних веза. Али, за разлику од романа „Чапајев и Празнина“, где је циљ био да те асоцијативне везе једна другу потиру, остављајући за собом празнину,

знак без значења, у „Генерацији „П“ ове асоцијативне везе сведоче о невероватној лакоћи манипулације односом знака и означеног, што је представљено као главна делатност медија. У том контексту централни симбол четрнаестог поглавља романа постаје знак „дупло М“, које Татарски испрва доживљава као египатски хијероглиф у значењу „брзо“, да би му након тога било објашњено његово „право“ значење:

„– Да – рече он – оригинално. Обично нови чланови мисле да је то чоколада „М&М“. У ствари, то је симбол који указује на једну веома стару и прилично нејасну изреку. Сви стари језици у којима је она постојала су одавно мртви, и веома ју је тешко превести на руски – нема одговарајућих глоса. Али јој у енглеском у потпуности одговара фраза Маршала Маклуана „The medium is the message“. Зато ми дешифрујемо овај знак као два спојена слова „М“. То јест, не само ми, наравно – овакве олтаре „Silikon Grafiks“ испоручује заједно са рендер-серверима.“ [Peljevin 2004: 278]

Канадски филозоф Маршал Меклуан посветио је своју каријеру истраживању у области теорије медија и комуникације, и сматра се заслужним за увођење у дискурс таквих термина, као што су „глобално село“, „медијум је порука“ (енг. „global village“, „the medium is the message“) и сл. Суштина његове идеје о томе да је „медијум порука“ састоји се у схватању самог медијума као нечега што обликује и контролише „размере и облике људског повезивања и деловања“ [McLuhan 1964: 9]. Тако се, по Меклуану, између медијума и поруке формира симбиотичка веза путем које медији утичу на то како се порука перцепира. Овакво схватање медија потискује садржину информативне поруке на други план, и као њихов главни задатак издваја изазивање код гледалаца одговарајућих психолошких стања помоћу истих тих информација. У роману „Генерација „П“ се карактеристичним вештим поигравањем знака и означеног овај Меклуанов филозофски појам уводи као дескрипција знака „дупло М“, који се додатно мистификује тврдњом да под том ознаком компанија за послове рендеровања тродимензионалне графике „Силикон графикс“ испоручује не само сервере, већ и олтаре.

Градећи нови митолошки слој на материјалу митологема из историје цивилизација, Пељевин у тај контексту уводи савремену технологију. Поред олтара које израђује високотехнолошка компанија, један од битних елемената ритуала уздизања главног јунака у ранг мужа богиње Иштар је прављење његовог тродимензионалног аватара:

„То је твоја главна сакрална функција. Богиња заиста нема тело, али има нешто што га замењује. По својој телесној природи она је збир свих слика употребљених у реклами. И ако се она представља посредством визуелног низа, онда и ти, да би постао боголик, такође мораш бити преображен. Тада ћете имати могућност мистичког спајања. Заправо, њен муж ће постати управо твој 3-D модел, а ти сам ћеш бити као... регент, ваљда. Дођи овамо.“ [Peļjevin 2004: 284-285]

Изједначавањем богиње са „збиром свих слика употребљених у реклами“ потврђује се њена концепција централног објекта на који су усмерене све људске жеље. Како је постојање богиње условљено визуелизацијом, и главни јунак мора добити свој виртуелни облик – у митологији коју Пељеин ствара у свом роману, виртуелни свет постаје аналог духовном. То је на први поглед значајно другачији приступ од оног, који виртуелну реалност најчешће дефинише као скуп објеката које се моделирају у реалним процесима, али се садржина и облик објеката не поклапа са тим процесима [Грицанов, Абушенко 2003: 1312]. У суштини, Пељевин овде екстраполира схватање виртуелне реалности на све објекте који настају као резултат рада људског ума, а не постоје у реалном, објективном свету. Са те тачке гледишта, виртуелна реалност за савремене генерације постаје замена за све оно што су пређашња поколења испољавала у облику вере, нечега што се издиже над свакодневном реалношћу. Неизоставни атрибут такве „мене вектора“ код нове генерације – ако бисмо се послужили религиозном терминологијом, својеврсни „симбол вере“ – јесте технологија, па није случајно што сваки чин посвећења главног јунака у послове „тајног друштва“ прате исцрпни описи технике која се у тим приликама користи. Замена духовности виртуелном реалношћу такође игра још једну улогу у свеопштој поетици овог романа: виртуелна реалност, као људских руку дело, корелира са првобитним месопотамијским религиозним системима, у којима божански свет није био одвојен од земаљског, што је у великој мери и послужило као инспирација за

библијску причу о Вавилонској кули. Тако се политолог Фарсејкин, након што је дигитализовао Татарског, обраћа главном јунаку речима: „Клањам се живом богу“ [Peļjevin 2004: 286].

Наводећи у својеврсном епилогу романа све рекламе у којима се појавио сада већ тродимензионални аватар Татарског, посебно место се удељује реклами којој се главни јунак стално изнова враћа:

„То је недовршени спот за пиво „Туборг“, са слоганом „Sta, viator!“ (варијанта за регионалне телевизијске компаније – „Шта, авијатор?“), у којем је анимирана позната слика са усамљеним путником. Татарски у белој кошуљи раскопчаној на грудима иде прашњавом стазицом под сунцем у зениту. Одједном му на памет пада некаква мисао. Зауоставља се, наслања се на дрвену ограду и брише марамицом зној са чела. Пролази неколико секунди, и јунак се, очигледно, смирује – окренувши камери леђа, гура марамицу у џеп и полако иде даље према јаркоплавом хоризонту, изнад којег виси неколико лаких високих облака.“ [Peļjevin 2004: 289-290]

Узимањем за поруку ове рекламе слоган „Sta, viator“, Пељевин у ову последњу рекламну концепцију (и уједно крај романа) уграђује мисао од суштинског значаја за онтолошки развој човека и друштва. „Sta viator“, или „Siste, viator“, представља уобичајени почетак епитафа на римским надгробним споменицима у значењу „Стани/сачекај, путниче“, који је временом постао латинска крилатица за означавање пролазности живота, тј. својеврсно упозорење на ограниченост људског постојања и перцепцију живота у складу са тим схватањем [Бабичев, Боровской 1988: 761]. Тако да „некаква мисао“ која је обузела и узнемирила усамљеног путника из рекламе Татарског јесте управо мисао о сопственој смрти. И док је на Истоку још увек донекле остала актуелна духовна компонента личности, која покушава да са сазнањем о ограничениости живота изађе на крај помоћу вере, на Западу је преовладао такав однос према смрти, који би се најблаже могао дефинисати као потискивање те мисли. То је и разлог зашто Пељевин обликује ову мисао у виду рекламе за пиво, јер пиво игра улогу симбола средства помоћу којег се потискивање остварује. И са тачке гледишта посматрача – гледаоца те телевизијске рекламе, суочавање са епитафом

„Sta, viator“ није ништа друго до суочавање са поруком о сопственој смртности, где телевизија има исту улогу за гледаоца, коју пиво има за „усамљеног путника“ у реклами. То још једном потврђује позиционирање медија у роману као опијата, чија је главна улога да потисне егзистенцијалне мисли у човеку и учини их подложнијим утицајима најразличитијих фактора.

Уздигући медије у ранг главног ослоња савремене друштвене структуре, Пељевин не ствара антиутопију која има за циљ да функционише као роман упозорења, већ метафору на постојеће студије о медијакратији. Писац пред читаоце ставља загонетке и „наговештаје“, чијим успешним решавањем и праћењем они разоткривају широк спектар савремене филозофске, психолошке и социолошке мисли. Свеprisутни дуализам у овом роману последица је напретка у схватању структуре мозга и начина функционисања свести, што је, судећи по историји развоја људске цивилизације, једнако опасно колико и корисно. Дуализам Исток – Запад у роману присуствује као неизбежна карактеристика руског идентитета и један од основних тзв. „шизоблокова“, који обликује свест руског човека до данашњих дана.

2.3.0. ПОВЕСТИ И ПРИЧЕ ВИКТОРА ПЕЉЕВИНА КРОЗ ПРИЗМУ ДИХОТОМИЈЕ ИСТОК – ЗАПАД

Уз романе, краће књижевне форме представљају један од најзначајнијих аспеката стваралаштва Виктора Пељевина, којима се, по мишљењу многих проучавалаца савремене руске књижевности, не удељује довољно пажње у анализама. Иако детаљније упознавање са Пељевиним стваралаштвом и хронологијом његових издања наводи на закључак да зборници прича представљају неку врсту „складишта“ тема и идеја које писац касније развија у пуноцене романе, улога тих зборника у поезици писца није ништа мања у односу на романе. Ствар је у томе што се писац у краћим књижевним формама у потпуности усредсређује на одређену тему, идеју или посебан поступак стилистичког уобличавања текста, што у романима, због специфичности самог жанра, није увек могуће. Управо је та особина учинила Пељевинове повести и приче, по свој прилици, најподеснијим формама за упознавање са суштином стваралачких концепција аутора. Такође, треба истаћи да иако ови текстови функционишу као „затворени светови“, на први поглед неповезани један са другим, зборници прича ипак заокружују скуп тема који, према схватањима Пељевина, на најбољи начин описује стање колективне свести руског друштва у оном периоду када су се ти текстови појавили.

Како је опозиција Исток - Запад имала највећи ефекат на стање свести Руса у 90-м годинама прошлог века, за предмет наше анализе узели смо зборнике који су објављени управо у овом периоду. Реч је зборнику прича „Плави фењер“ из 1991, и зборнику „Жута стрела“ из 1999. године. У првом зборнику објављене су две повести и деветнаест кратких прича, а у другом три повести и исти број прича, од којих је већина прештампана из „Плавог Фењера“. Упознавање шире читалачке публике са стваралаштвом Виктора Пељевина почиње управо од зборника „Плави фењер“, што је занимљиво због тога што је прва реакција публике и критике била таква, да су та дела обично сврставана у жанр фантастике.

Магијски реализам Карлоса Кастанеде, који је у великој мери утицао на ране радове Пељевина, није био познат највећем делу руских читалаца, те се Пељевиново поигравање са реалношћу најчешће тумачило кроз поређење са радовима мајстора совјетске фантастике браћом Стругацки. То поређење није

сасвим без основа, будући да су дела браће Стругацки била препознатљива по томе што су, иако на први поглед удаљена од реалног света, у њима разматрана веома озбиљна питања од суштинске важности за човека и друштво. Фантастика се претварала у неку врсту естетске функције текста, док је филозофско промишљање о кључним проблемима савременог друштва чинило језгро његове садржине. Ово „алегоријско приповедање о најважнијем“ свакако није нови, нити оригинални поступак у историји књижевности, јер такве методе можемо наћи још у чаробним бајкама, али је у делима Стругацких и Пељевина осавремењено како новим техникама приповедања, тако и актуализацијом филозофске проблематике.

Можда управо из тог разлога Станислав Гурин сврстава Пељевинове повести и приче у жанр филозофских бајки, и наглашава да је то „најподеснија форма да се о озбиљним стварима говори без претераног морализаторства, пафоса и патетике“ [Гурин: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>]. И додаје да машта и хумор ту могу бити само од користи, „док су духовни проблеми и филозофска питања заступљени сликовито и ненаметљиво“ [ibidem]. Инсистирајући на преношењу радње у унутрашњи свет човека, Пељевин елиминише потребу да било шта објашњава и доказује, остављајући читаоцима једино могућност да се „пронађу“ у лутањима душе, или да одбаце тај свет. Чини се да је такав стваралачки поступак у великој мери и заслужан за популарност писца, будући да је Пељевинов опис реакције унутрашњег света руског човека на оне процесе који су се одвијали у реалности наишао на саосећање великог броја читалаца.

2.3.1. ПЕЉЕВИН КАО „САВРЕМЕНИ ВОЛТЕР“: УЛОГА ЖАНРА ПОВЕСТИ

Виктор Пељевин је аутор седам повести, од којих су од посебног значаја за нашу анализу „Жута стрела“ и „Принц Госплана“, а због посебног места које заузима у свеукупном пишком стваралаштву дотаћи ћемо се и повести „Затвореник и шестопрсти“. Повести се у руској теорији књижевности дефинишу као прозни жанр који по обиму заузима место између романа и прича [Петровский 1925: 596-603], те се зато не може изједначити са књижевним термином ‘новела’, под којим се обично подразумева ‘кратка прича’. Ово разграничење повести и новела битно је због функционалности текстова тих жанрова, где се повест обично описује као хроника из свакодневног живота. Велику улогу у развоју руске књижевности имала је филозофска повест (*Conte philosophique*) као специфични жанр епохе Ренесансе у којем су стварали француски мислиоци Волтер и Денис Дидро. У таквим својим делима, као што су „Кандид“, „Микромегас“ и „Задиг“ Волтер је путем фиктивних прича критиковао основне друштвене проблеме и на алегорички начин излагао своје идеје, концепте и филозофију [Labesse 1995]. Волтерова дела су у Русији добила одредницу филозофских повести управо због динамичног и занимљивог прозаичног описа природног тока живота јунака и његових догодовштина, а који су заправо послужили као основа за излагање прогресивних идеја оног времена. Управо такво приповедање је инспирисало огромну већину писаца у време које је у великој мери обликовало руску књижевну традицију. Пељевин са својим повестима у одређеном смислу следи ту традицију, али је истовремено и надограђује елементима постмодернистичке поетике. То се најконкретније види на примеру повести „Затвореник и шестопрсти“. Није случајно што већина проучавалаца пишког стваралаштва назива ову повест квинтесенцијом његове поетике, будући да се ту у једној сажетој и претежно алегоричкој форми изражава суштина ауторовог погледа на свет и човека.

Главни јунаци повести су два пилета, бројлера, Затвореник и Шестопрсти, који у живинарском комбинату Луначарског пролазе кроз циклус товљења уочи прераде. Читаоцу, међутим, то постаје јасно тек у току приповедања, што има значајну улогу у перцепцији оба јунака као сатиричног описа човека. Таква перцепција јунака тек је почетак општег разграњавања хумористичког описа

људске свакодневнице, будући да за њом следи објашњење прилично сложене хијерархијске структуре пилећег социума, где место сваког члана зависи од тога колико се близу налази хранилици-појилици. Заплет сижеа почиње од прогонства Шестопрстог из социума и хранилице, што га доводи до Затвореника, интелigentног и мудрог пилета-философа, који прихвата Шестопрстог и почиње да му преноси своје знање. Управо у Затворенику Пељевин оваплоћује за његова дела карактеристичну функцију учитеља који преноси своју мудрост ученику, тј. главном јунаку, и на тај начин утиче на ширење граница његовог света.

Затвореник најпре убеђује Шестопрстог у постојање других „светова“, сваког са својим другачијим социумом, за које се испоставља да су боксеви са следећом туром пилића. До овог сазнања је дошао путујући између њих, што му напослетку полази за руком да изведе и заједно са својим новим учеником, Шестопрстим. Лутајући заједно са њим, Затвореник подучава Шестопрстог језику „богова“, односно људи, објашњава му како да препозна наступање дана или ноћи гледањем на сат, и чак му одгонета тајну сопственог настанка, подучавајући га да сви они настају излегањем из јајета. Готово сваки елемент „птичијег света“ функционише као метафора за одређени аспект људског живота. У целини, овакво приповедање на први поглед делује као алегорија на ограниченост људске перцепције света, критика основних механизма функционисања друштва, митологије, религије, традиција и обичаја. Такво тумачење би оправдало сврставање Пељевина у табор постмодерниста, да није једног момента који има фундаментални значај за концепцију његовог стваралаштва. Наиме, Шестопрсти многе псеудоистине доживљава као чињенично стање, које се не могу подвргнути било каквој сумњи, те се у његовом дискурсу такве апстракције изнова и изнова означавају као „закони живота“ и „тајне векова“. Међутим, како истиче Николај Карајев, „истина је перпендикуларна у односу на општеприхваћени систем вредности, и зато није битно колико се неко налази близу хранилице, да ли је националиста или глобалиста, да ли верује у Бога или не, важно је само то колико било која од тих концепција управља нашим понашањем, колико смо, у суштини, слободни од самих себе“ [Караев 2001: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kar/1.html>]. Шестопрсти почиње да размишља о слободи тек након што је изопштен из социума. Затвореник је само водич и катализатор тог процеса, али је кључни моменат за судбину Шестопрстог управо излазак из хијерархијске структуре. За

Пељевина се постмодернистички процес деидологизације остварује у уму, у процесу рада човека над самим собом.

Затвореник и Шестопрсти почињу да трагају за једном од највећих тајни њиховог „пилећег микрокосмоса“ – тајном лета. Са њихове тачке гледишта „тајна лета“ представља непознат терен, нешто мистериозно и готово недостижно, али истовремено и нешто што представља потпуни развој скривених потенцијала свог бића. У намери да спознају „тајну лета“, Затвореник и Шестопрсти почињу да упражњавају одговарајуће вежбе, да би након одређеног времена морали да на своја крила причвршћују навртке у својству тегића, јер у процесу вежбања ноге из неког разлога почињу да се одвајају од земље. Прича о постизању „тајне лета“ претвара се у једну од можда најубедљивијих алегорија на тему тежње човека ка слободи.

У историјском контексту европске културе појам слободе се најчешће схватао као могућност деловања и понашања у условима одсуства спољашњих фактора који субјекту, индивидуи, намећу циљеве [Грицанов, Можейко 2001: 376]. Тако су на Западу преовладале идеје слободе као претежно политичко-правни концепти у којима важно место заузима однос између власти и индивидуе, где се слобода оцењује по критеријумима могућности индивидуе да у складу са својим афинитетима и вољом делује у сагласју или супротности са преовладавајућом идеологијом. На Истоку је, међутим, концепт слободе остао искључиво у оквиру граница тзв. „унутрашњег света“, тј. интегрално повезан са моралним и емоционалним вредностима субјекта, док је његов однос према спољашњем свету остао условљен традицијама и обичајима заједнице [Аллахвердиев 2013: 223].

Пељевинови јунаци из повести, иако слободни од утицаја социума на њихову перцепцију света (дакле, слободни у западном смислу), нису у стању да достигну идеал „унутрашње слободе“, који је метафорично закодиран у облику синтагме „тајна лета“. Оно што их спутава у достизању тог циља је непостојање саме представе о томе шта је заправо „тајна лета“, односно, у пренешеном значењу, слобода. Карајев тај моменат интерпретира у постмодернистичком кључу, истичући како „испада да ми не можемо да постанемо слободни све онда док се не ослободимо самог појма слободе“ [Караев 2001: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kar/1.html>]. Тек на крају повести, у сусрету са претњом сопствене смрти, Шестопрсти у стању крајње емоционалне растројености

интуитивно почиње да маше крилима и полеће. Испоставило се да је услов за освајање лета било ослањање не на ум, већ на „срце“, тј. на специфично духовно осећање спремности да се ослободи потенцијал личности. То је последњи делић који склапа ширу слику алегорије о човеку и слободи: истинска слобода није она која долази са друштвеним положајем, богатством, па чак ни политичким или правним статусом, већ својеврсно превладавање „самог себе“, тј. дубоко укоревених представа о сопственом идентитету који врло често функционишу као ограничавајући фактори у процесу развоја људских потенцијала.

Освојивши умеће летења, јунаци Пељевинове повести винули су се кроз прозор у простор апсолутне слободе, и тиме су још једном пробили границе света. Ово стално пробијање граница светова (прелазак са нивоа једног бокса за товлање на ниво читавог комбината са седамдесет боксова, затим сам бег из комбината) представља алузију на будистичко учење о простору и времену: У основи будистичке представе о простору и времену лежи мисао о узајамној условљености човековог ума и његове перцепције простора, где су границе света ограничене границама свести. Излажење изван оквира граница свести, по тој теорији, проширује и перцепцију простора и времена, али се и тај свет са своје стране опет налази унутар неког већег света, чији је спознавање ограничено потенцијалима ума [Васькин, Уланов 2013: 46-49]. У томе се и састоји будистичка теорија о бесконачности простора и времена, која је у Пељевиновом стваралаштву повезана са Лајбницовом теоријом могућих светова и другим достигнућима европске филозофије у области разумевања ових концепата. Али, концепти простора и времена су у традицији западне филозофије и науке углавном разматрани као нешто спољашње у односу на човека, што је упућивало на искључиво геометријске карактеристике тих појмова. На Истоку су, пак, они остали неодвојиви од субјекта, па се стицање првих представа о простору везивало за покрете тела, док је даљи развој осећаја за простор ишао у правцу не истраживања објективног света, како је то било на Западу, већ развоја потенцијала ума да разуме само суштину простора по њиховом схватању [Далыкова-Парфирович 2002: 5] Пељевин се у великој мери ослања на овакву перцепцију простора и времена у својој повести, те је вежбање крила (покрети тела) само алегоријска обрада прве етапе у ширењу граница свог света, док се прави пробој остварује не толико у сфери телесности и материјализма, већ у облику изразито снажног духовног искуства.

Међутим, схватање света као илузије не одражава само интерес писца за источњачком религиозном филозофијом, већ је, како на то указује Јелена Борода, такво приповедање „повезано са сфером архетипског“, са жељом да се анализи подвргну кључни елементи колективног идентитета [Борода: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-proza/1.html>]. Зато је најважнији део повести управо позиционирање јунака према различитим социумима: сваки од тих социума функционише као затворена религиозна заједница, са својом хијерархијском структуром, осмишљавањем космогонијских и апокалиптичких митова, и тумачењем тзв. „крајње етапе“, односно одлазак на конвејер за прераду меса. Шестопрсти добија могућност да „погледа са стране“ један такав систем, чији је донедавно и сам био члан, и у разговору са Затвореником постепено се ослобађа утицаја митова. Највећи ефекат на промену стања свести Шестопрстог има упознавање са другим митовима, из других социума – истовремено присуство више „истина“ изазива у свести Шестопрстог стање блиско шизофренији, његов поглед на свет губи неопходну стабилност, која за собом повлачи и распад сопственог идентитета. То и јесте главна улога неомитологизације као једног од најпрепознатљивијих књижевних поступака у стваралаштву Пељевина. Стварање нових митова, или увођење нових значења за већ постојеће, има за циљ да уздрма на први поглед чврсту и стабилну слику света, и демонстрира зависност људског „Ја“ од утицаја колективног искуства из прошлости и садашњости. Таква ситуација са идентитетом човека доводи на исте позиције тако удаљене системе, као што су источњачка религиозна филозофија са једне стране, и теорија и пракса постмодернизма са друге. Постмодернистички писци и песници, уметници и режисери одричу у својим делима истину, одбацујући је као производ тоталитаризма, који потчињава „Ја“ осећање неком инструментализованом од стране власти „Ми“ осећању. У том циљу постмодернисти се користе методом шизоманипулације, уводећи мноштво супротстављених симбола и значења који руше саме основе културних архетипова. Међутим, како истиче ГенADIЈ Муриков, они самим тим „постају и борци, и жртве раздвојеног мишљења“, јер тиме неприметно упадају у лажну противуречност, тежећи да једну претензију на универзално тумачење замене другом [Муриков: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-murikov1/1.html>]. Будизам у Пељевинином стваралаштву постоји не као елемент шизоблока Исток – Запад, већ као најподеснији начин да се пише о људској

свести у условима деидологизације, одбацавања истине и борбе за „право тумачења“.

У том погледу повест садржи и скривену критику религиозних система, где се хуманост Стваралаца у односу на оно што они стварају доводи у питање. Приписујући, са тачке гледишта Затвореника и Шестопростога, људима који раде у живинарском комбинату улогу богова, аутор их сматра најодговорнијим за све карактеристике света у којем бораве главни јунаци. Захваљујући способности да разумеју „језик богова“, односно људи, Затвореник и Шестопрсти се суочавају са најважнијом мишљу за схватање смисла сопственог постојања и улоге у друштвеном систему: „Универзум је створен због вас, а не за вас“ [Пелевин 1999: 76]. Овакав опис религиозних система може се тумачити као сатира на поредак у којем религиозност служи само као основ за успостављање односа потчињености друштва интересу власти. Иза религиозних мистификација различитих живинарских „социума“ крије се ограничавање могућности појединаца, смисао постојања се изједначава са недокучивом тајном, док се слобода избора види у осмишљавању правила система позиционирања у односу на хранилицу. Са своје стране, „богови“, односно људи, стварају тај свет да би себи обезбедили храну, што општој концепцији религиозности у повести даје особине велике лажи која треба да сакрије и мистифицира механизме функционисања самог тог света. Такав свет није створен за живину, већ због њих, а за потребе прехрањивања богова, што би се у пројекцији на свет човека могло тумачити као указивање на антихуманистичку оријентацију савремених друштвених и религиозних система.

Општи песимистички тонови који избијају из мрачне, безнадежне и безизлазне поетике постмодернизма ипак нису карактеристични за Пељевиново стваралаштво. Могли би се рећи да управо тај моменат најконкретније издваја Пељевина у односу на масу других аутора постмодернистичке оријентације. То се, поново, најочигледније испољава у повести „Затвореник и шестопрсти“. Свеопште осећање страдања и патње, неслободе и бесмисла постојања у живинарском комбинату сусреће се са једном крајње једноставном филозофијом која афирмише пре свега сам живот, а потом и основне животне вредности: „Ако си се нашао у тами и видиш и најслабији зрак светлости, мораш да идеш према њему, уместо да размишљаш о томе има ли то смисла или нема“ [Пелевин 1999: 80. Превод Н.Б.]. Сличне оптимистичке поруке налазимо и у другим делима писца, што је привукло интересовање теоретичара постмодернизма због изузетка

у односу на уобичајену праксу приповедања. Углавном се сматра да извор за овакву животну филозофију писац налази у будистичким светим текстовима, где се људска патња и страдање виде у заблудама о свету и самом себи који заклањају пут бодисатве, односно превлађивања тих заблуда. Међутим, иако се мора признати да постоји извештај ове религиозне филозофије на стваралачке концепције Пељевина, ипак бисмо указали на једну битну карактеристику његове поетике која, по нашем схватању, боље описује разлоге за оптимизам писца. Наиме, у великом броју својих дела Пељевин заговара идеју о утицају преовладавајућег расположења на изглед и функционисање света, уз наглашавање да човек врло често није свестан својих могућности да обликује свет. Стање колективне свести узајамно је повезано са стањем света. Размишљање о тој теми претвара се у стару дилему о кокошки и јајету, која се у повести употребљава као вишезначна метафора. Истовремено, стање колективне свести може постати и веома опасно оружје у рукама оних који имају могућности да њиме манипулишу – религиозним системима, властима и медијима. Зато се Пељевин супротставља депресивности, свеопштој анксиозности и незадовољству савременог друштва, подсећајући читаоце да срећа није ван, већ унутар човека:

„– А сада замисли да си на тренутак промолио главу, видео светлост, удахнуо ваздух и да је нешто дотакло твоју руку. И ти си се за то ухватио и држиш се. Тако да, ако се може сматрати да читав живот тонеш – а то и јесте тако – онда је љубав оно што ти помаже да држиш главу изнад воде.“ [Пелевин 1999: 81. Превод – Н.Б.]

Зато и финална сцена повести, када Затвореник и Шестопрсти коначно полећу упркос сопственој природи и распрострањеног стереотипа да се кокошка не може сматрати птицом, представља симболички чин побуне против доминације мрачног и безизлазног света. У томе и јесте суштина задатка који писац ставља пред себе: пошто изглед нашег света и начин његовог функционисања директно зависи од колективног људског расположења, Пељевин се труди да читаоцу поручи како после таме, по правилу, увек долази светлост, и да вера, љубав и нада представљају нешто што је човеку потребно исто онолико, колико и задовољавање физиолошких потреба организма.

Поред „Затвореника и Шестопрстог“ као једног од својих, може се слободно рећи, програмских дела, Пељевин у свом зборнику из 1991. године

објављује још три повести, међу којима је и наслов „Принц Госплана“. Иако је „Принц Госплана“ једним делом посвећен опису живота у Совјетском савезу, те се најчешће сврстава у онај корпус пишчевих дела који је близак стваралачким принципима концептуализма и соц-арта, ми ћемо ову повест разматрати у духу опозиције Исток – Запад, где она формира својеврсни контраст са повешћу „Жута стрела“ из 1999. године. Разлог за овакав приступ тексту лежи у томе што основне стваралачке концепције аутора, које смо претходно изложили на примеру анализе „Затвореника и Шестопрстог“, овде бивају описане кроз утицај једног, могло би се рећи, претежно западног модела света.

У основи сижеа је прича о Александру Саши Лапину, програмеру запосленом у једном од државних института Совјетског савеза крајем 80-х или почетком 90-х година. Заплет почиње од опседнутости главног јунака платформском компјутерском игром Принц од Персије (енг. Prince of Persia), која се на тржишту појавила 1989. године. У току приповедања главни јунак почиње све више да се поистовећује са безименим јунаком компјутерске игре, која за њега полако поприма улогу најпре секундарне, а потом и примарне реалности. У свести главног јунака долази до мешања реалности, те препреке и непријатељи из виртуелног света платформске игре прелазе у реални свет, док се главни циљ игре – ослобођење прелепе и мистериозне принцезе, преплиће са послом који Саша обавља у институту Госплана. Ово је био један од првих случајева у руској књижевности да се у тексту разматрало питање виртуелне реалности са тачке гледишта утицаја рачунара на свест човека.

Сатирични аспект повести везује се за Сашино радно место: Државни комитет за планирање савета министара СССР-а (скраћено Госплан) био је државни орган за планирање и контролу економског развоја како на нивоу региона и градова, тако и на нивоу читаве државе [Струмилић 1957: 39]. Идеје социјалистичке планске економије заснивале су се управо на прорачунима и визији Госплана. Планови економског развоја које је израђивао овај орган врло често су се разилазиле са реалним могућностима совјетске економије, што је још за време Совјетског савеза изродило многобројне пошалице и вицеове на рачун „занесењака“ из Госплана. Пељевин узима управо ову премису за изградњу свог микрокосмоса у повести „Принц Госплана“, мењајући само извор утицаја на „занесењаштво“ радника института. Уместо директива комунистичке партије, Пељевинов Госплан из повести постаје уточиште зависника од компјутерских

игара који не могу да разликују виртуелни од реалног света. Ово се може схватити и као сатира на Горбачовљеву „Перестројку“ из друге половине 80-х година, која је почивала на нади да ће економски проблеми Совјетског савеза бити решени интензивирањем контаката са Западом, и као подсмевање самом концепту Госплана и његовим покушајима да институционално обликује будућност.

Страст према играма и виртуелном свету са Сашом деле и сви остали ликови у повести. Разликују се само игре у којима „живе“ Сашине колеге и надређени. У повести се, поред „Принца од Персије“, на један или други начин помињу или цитирају следеће игре: Abrams Battle Tank/M1 Tank Platoon, Budokan: The Martial Spirit, Starglider, Arkanoid, Crazy Bird, F-15 Strike Eagle, Pipes, Targhan. Саме игре и одређене DOS команде (попут чувеног autoexec.bat, на пример) упућују на први персонални рачунар у масовној производњи, IBM PC, који је пуштен у производњу 1981. године. Изграђен око интеловог процесора 8088 брзине 4,77 мегахерца, IBM PC је постао симбол стихијског развоја концепта личног корисничког рачунара који је створио потпуно нову индустрију. Совјетска индустрија, иако је имала технолошке могућности за производњу сличне електронике, није се специјализовала за израду робе широке потрошње, што је и довело до закључка да је компјутер за масовну употребу победио Совјетски савез. Оно што повезује ове софтверске и хардверске производе је њихово западно, превасходно америчко порекло. Њихов пробој у руску свакодневницу током 80-х година обележио је почетак прелома опозиције Исток – Запад у корист потоњих. Овде под две стране света подразумевамо превасходно идеолошки Запад и идеолошки Исток, тј. геополитички сукоб капиталистичких и комунистичких земаља у периоду Хладног рата.

У овој повести Пељевин по први пут остварује још једну препознатљиву карактеристику свог стваралаштва: форма је прилагођена садржини. Композициона организација „Принца Госплана“ уређена је по моделу нивоа, на сличан начин као и у компјутерским играма. Различити нивои повести описују различити ниво уроњености јунакове свести у свет игре, крећући се од првих нивоа (односно поглавља), у којима постоји јасна разграниченост између виртуелног света и суморне реалности социјалистичког и постсоцијалистичког простора, па све до последњег, дванаестог, у којем долази не просто до спајања два света, већ до одбацивања објективне реалности у корист виртуелне.

Због овакве теме и карактеристичног стила приповедања дуго се спекулисало о жанровском одређењу „Принца Госплана“. Највећи део проучавалаца Пељевиновог стваралаштва слаже се у ставу да ова повест писца, ако се не може у целости сврстати у киберпанк, онда бар садржи елементе поетике овог поджанра фантастике. Киберпанк (од енгл. cybernetics – ‘кибернетика’, и punk – ‘ђубре’) обично повезује интензивни технолошки развој, посебно у области информационих технологија и кибернетике, са радикалним променама у друштвеном уређењу и општом деградацијом човека и људске културе [Hassler 2008: 75-76]. У том смислу киберпанк је близак антиутопији, и по правилу се радња дела овог поджанра одвија у будућности. У томе је и основна разлика дела киберпанка у односу на Пељевинову повест – радња „Принца Госплана“ одвија се приближно у исто време када је текст и настао. Али очигледно присуство теме социјалне дистопије и утицаја компјутера и информационих технологија на друштво сведочи о Пељевиновим схватањима да нема потребе да радњу свог дела измешта у будућност, и да је утицај информационих технологија почетком 90-х био сасвим довољан да се концепције киберпанка примене на конкретну и опипљиву садашњост. Киберпанк као поджанр научне фантастике своје корене вуче са Запада, где је током 80-х година прошлог века био дефинисан и популаризован у стваралаштву Вилијема Гибсона као једна од реакција на веома брз и неконтролисани развој високих технологија услед омасовљења рачунара [Person 1998: project.cyberpunk.ru/idb/notes_toward_a_cyberpunk_manifesto.html]. Популарност тог жанра у Совјетском савезу и Русији такође је била повезана са масовним увођењем компјутера у све сфере живота, што је све у целини представљало појаву која се у руском друштву махом доживљавала као утицај Запада.

Тема виртуелне реалности ће у Пељевиновом стваралаштву током 90-х чинити западњачку противтежу источњачкој духовности. У основи таквог приповедања била је жеља писца да се „дотакне трансцедентног“, тј. да опише ону „реалност“ која може настати у свести без упоришта у објективном свету. Овај стваралачки поступак се у најранијем периоду пищевог стваралаштва поклапао са процесима суочавања са совјетском прошлошћу, што је повлачило за собом преплитање ове теме са темом псеудореалности политичких идеологија, у првом реду оне у којој су живели грађани Совјетског савеза. 90-е године су, међутим, у делима Пељевина биле обележене проблемом идентитета, те због веома јаког

утицаја источњачких учења на писца, његови текстови попримају карактеристику духовних традиција Истока. Један такав текст, конципиран врло слично „Принцу Госплана“, али истовремено чинећу потпуну супротност у односу на њега, била је повест „Жута стрела“ из 1993. године.

Баш као и претходна повест коју смо разматрали, и „Жута стрела“ представља текст испуњен мноштвом метафора, који у целини претварају читаво дело у алегорију. Жута стрела из наслова је назив воза у којем се налази главни јунак повести на путовању ка „срушеном мосту“. Мотив воза и железничке пруге изједначава се са светом и животом Андреја, чија потрага за одговорима на „вечита питања“ поприма облик дискурса ограничен искључивом железничком тематиком. Железничком терминологијом означава се практично сваки аспект живота главног јунака и путника у возу, док се однос према свету који се налази иза прозора воза заогрће велом тајне коју путници за живота не могу да разоткрију. Метафора воза као живота за историју руске књижевности и културе није нова нити оригинална, али је у Пељевиновој интерпретацији добила нову свежину захваљујући увођењу источњачке филозофије у готово сваки план приповедања. То је и основни разлог зашто смо управо ово дело одабрали као источњачку варијанту Пељевинових алегоријских светова, у одређеном смислу супротстављену оној која се даје на примеру дела „Принц Госплана“.

Поред сада већ чувеног поређења садржаја колективне људске свести са вагонима воза у Јунговим радовима, метафизика воза је у руској култури добила на значају и као централна тема полемике међу присталицама патријархалне духовности са једне, и заговарачима техничког прогреса са друге стране [Непомњашчих 2012: 92-105]. Како пише Непомњашчи, током читавог XIX и XX века железничка пруга функционише као чест мотив у руској књижевности, чији се симболички значај огледао првенствено у њеној вези са индустријализацијом земље и, услед карактеристика развоја железнице у Русији, са развојем економије по западном моделу. У делима Достојевског и Леонтјева железници се придају карактеристике мистериозне и страшне персонификације зла, тзв. „глобалне паучине“, што није било толико усмерено на ирационалне страхове од новог вида транспорта, већ се пре односило на симболични значај железнице као оличења људске похлепе које ни пред чим не узмиче [Леонтъев 2007: 677]. У стваралаштву Пастернака и Платонова железница се „ослобађа“ негативне симболике која је послужила као основа за опозицију ‘бездушна машина – живи човек’, и добија

значење „оруђа за преображај живота“ [Фоменко 2004: 147] и симбола стваралачких потенцијала човека. У савременој руској књижевности железница и путовање возом добија ореол својеврсног духовног искуства, које функционише или као метафора на кризу друштва у преломним периодима модерне руске историје, или као путовање које не представља просто премештање у простору од тачке А до тачке Б, већ период усамљености који путнику омогућава да се „суочи сам са собом“, са својим мислима, идентитетом, друштвеном улогом, смислом постојања итд.

Путовање возом као метафора за суочавање са „вечитим питањима“ човека често је била предмет приповедања код писаца постмодерниста. Један од најоригиналнијих текстова те врсте био је роман „Москва – Петушки“ Венедикта Јерофејева, где аутор даје дугачке монологе о алкохолу, историји, филозофији, култури и политици из призме „интелектуалца алкохоличара“. Путовање возом као метафизичко искуство овде је условљено конзумирањем велике количине алкохола. Отприлике у исто време кад и Јерофејевљева поема у прози, почетком 70-х објављена је и трећа књига Карлоса Кастанеде, „Путовање у Икстлан“, у којој се на сличан начин описује покушај тзв. „човека знања“ да се врати на свој пређашњи, уобичајени начин живота, који се метафорички означавао топонимом ацтечког порекла Икстлан. И у случају Кастанедине књиге путовање је повезано са утицајем психотропних биљака на свест главног јунака, те се током читавог дела он труди да рационално објасни ствари које се дешавају са њим, да би на крају одустао од свог доживљаја света и „зауставио свет“. Пељевина повест „Жута стрела“ је у тесној вези са оба текста, на шта је указивала и Заломкина у свом раду [Заломкина 2005: 335-345]. Кастанедин „шаманизам“, како је овај мислилац езотеричне оријентације називао суштину учења о могућности човека да значајно прошири и у потпуности измени своје представе о сазнању и животу у целини, пројектован је у Пељевиновој повести на реалности живота у Русији, које је Јерофејев тако сликовито описао у свом делу. Амбијент воза је у „Жутој стрели“ заправо естетски елемент у који је заогрнуто приповедање о животу и границама људског сазнања. Процеси који се одвијају у јунаковој свести јесу тежња ка превазилажењу границе уобичајеног доживљаја живота и људске спознаје, а који се манифестују на примеру понашања осталих путника у возу.

Егзистенцијална питања која муче главног јунака постају покретач процеса његовог проображаја у духу зен-будистичке филозофије:

„Топла сунчева светлост падала је на столњак покривен лепљивим флекама и мрвицама, и Андреј је одједном помислио како је то за милионе зракова светлости права трагедија – кренути на свој пут са површине сунца, проћи кроз бесконачну празнину космоса, пробити километарске слојеве неба – само да би се на крају угасио на одвратним остацима јучерашње супе. А било је сасвим могуће да су те жуте стреле што су косо падале кроз прозор имале свест, надале се најбољем и схватале неутемељеност те наде – то јест, да су баш као и човек располагале свим неопходним састојцима за страдање“ [Пелевин 1999: 12, превод - Н.Б.]

Препознајући корене људског страдања у човековој самосвести и сазнању о узалудности наде у боље сутра, Пелевин овде приближава перцепцију света код главног јунака канонским текстовима будизма. Способност да и у најмањем елементу света који га окружује види метафору живота изазива код Андреја жељу да се ослободи страдања постојања, али не у смислу прекида постојања, већ превлађивања стања ограничености ума услед перцепције света из уске перспективе личног идентитета. Ово се може видети и на примеру веште манипулације значењем синтагме „жута стрела“, коју аутор повести користи као метафору за зрак светлости са којим главни јунак упоређује свој живот. А како и воз у којем јунак путује носи назив „Жута стрела“, долази до градацијског повезивања метафора: жута стрела као метафора сунчевог зрака – жута стрела као живот главног јунака – жута стрела као воз у којем је путовање изједначено са животом јунака. Размишљања Андреја у вагон-ресторану потврђују се у разговору са неименованим седим мушкарцем:

„Сви се ми заправо суочавамо са једним истим проблемом, једино нам понос и глупост сметају да то признамо. Човек, чак и када је веома добар, увек је слаб, уколико је усамљен. Њему је потребан ослонац, нешто што ће његово постојање учинити смисленим. Њему је потребно да види одраз више хармоније у свему што ради. И у ономе што он дан за даном види око себе.“ [Пелевин 1999: 14, превод - Н.Б.]

Иако сам термин вуче своје корене из старогрчког језика, хармонија је као појам била присутна у готово свим цивилизацијама, независно од тога у којем делу света су се оне развијале. Као филозофска категорија, хармонија је означавала унутрашњу и спољашњу саобразност, целовитост и сразмерност садржине и форме, док се у естетици под тим појмом подразумевала усклађеност разноврсности и пропорционалност делова у односу на целину [Flotzinger 2016: 7-9]. У историји европске филозофије јој је највише пажње удељено у радовима Хераклита, Псеудо-Аристотела, Боеција, Хорација, Кеплера, Бруна, Лајбница и Гетеа, док се у источњачкој религиозној литератури тзв. унутрашња хармонија узима за један од циљева сваког процеса преображаја човека у складу са учењем Буде Шакјамуни. Оно што је заједничко за све дефиниције хармоније је претпоставка о универзалној целовитости, која у себи обједињује све елементе људске спознаје, укључујући и оне који формирају бинарне опозиције. Ово „јединство различитости“ је на Истоку постало неопходни услов за достизање како унутрашњег, тако и спољашњег мира, због уобичајене за источњачку культуру перцепције света као нечега што је неодвојиво од људске свести. Саговорник главног јунака из Пељевинове повести шаље управо такву поруку: осмишљавање сопственог постојања тесно је повезано са усклађивањем својих поступака и виђења света са неком представом о општој целини која даје смисао свим тим поступцима. Потреба да се човек осети „делом Целине“, да буде у хармонији са читавим светом, може се сматрати следећом етапом развоја мисли главног јунака у правцу будистичког учења.

И за ову повест, као и за остала Пељевинова дела у којима се имплицитно појављује тема будизма, карактеристична је појава духовног учитеља. Овде ту улогу добија лик по имену Хан:

„Хан је био сам – седео је за столом, пијуцкао чај и гледао кроз прозор. Носио је, по обичају, црну тренерку са натписом „Angels of California“, која је код Андреја увек изазивала благе сумње у погледу калифорнијских анђела. Још је Андреј приметио и да се Хан одавно није обријао, те да је почео да личи на Тоширо Мифунеа који се припрема за следећу улогу. Личио је на њега тим пре што су му због удела монголоидне крви очи биле исто тако накосе.“ [Пелевин 1999: 16, превод – Н.Б.]

Мистични Андрејев сапутник у возу Хан је као лик конципиран да код руских читалаца изазове снажну асоцијацију са носиоцима будистичког учења на просторима Русије – са малобројним аутохтоним сибирским народима, попут Бурјата, Калмика итд.⁴¹ И поређење са чувеним јапанским глумцем Тоширом Мифунеом, као и обраћање пажње на косину очију, има за циљ да створи специфичну атмосферу посвећења у источњачку духовност. Општи алегоријски тон приповедања води дијалог у правцу железничке тематике, али је у основи свих беседа Андреја и Хана будистичка концепција људског живота, света и човековог места у њему. Разглабање о томе да „нормалан путник никада не види себе као путника“ [Пелевин 1999: 18] и да за њега „ништа осим воза и не постоји“, заправо је осврт на стање свести савременог човека, за кога је размишљање о било чему што излази из оквира чулне перцепције пространства сувише апстрактно да би се могло доживљавати као реалност. То је једна од можда најконкретнијих разлика између традиција западне и источне филозофије. Док је на Западу преовладао један претежно емпиристички однос према реалности, за који је незамисливо постојање нечега изван оквира људске спознаје, на Истоку је концепт променљивости стања људског ума (за који смо већ доказивали да се на Западу традиционално неисправно тумачи као тврдња о илузорности постојања сопственог „Ја“ и света) створио услове за претпоставку о ограничениости света потенцијалом самог тог ума. Стање „пробуђености“, Нирвана, може се заправо тумачити у кључу сазнања човека да су границе света у којем живи одређене самом његовом свешћу, шта за собом вуче превазилажење тих граница.

Ова подела на свет доступан људској спознаји и свет изван могућности спознаје добила је у повести облик приче о возу као свету који припада човеку, и спољашњем свету, о којем се најчешће говори у контексту „заустављања воза“. Саветујући Андреја како да се избори са том мишљу, Хан му говори: „Остаје ти само оно најтеже у животу. Да путујеш у возу и не будеш његов путник“ [Пелевин 1999: 19. Превод – Н.Б.]. То у великој мери подсећа на суштину подвижништва тибетанских монаха, чије су вештине и учење усредсређене на то да на изванредан начин изазову сумњу у искључивост материјалног света. И на питање о томе како је сам Хан дошао до тих сазнања, Андреј добија одговор да су му то пренели

⁴¹ О ширењу тибетанског будизма међу припадницима ових народа већ смо писали у контексту анализе романа „Чапајев и Празнина“.

људи који су „сишли са воза“. За Андреја је ова метафора једино повезива са смрћу, што га наводи на категоричну примедбу да се „Жута стрела никада не зауставља“ [Пелевин 1999: 20] – у ту сврху се у повест уводе и гротескне сцене погребне церемоније са избацавањем умрлих кроз прозоре купеа. Међутим, у току приповедања постаје јасно да Хан не говори о смрти, већ о једном сасвим другачијем искуству напуштања воза, односно јединог света који је путницима воза познат.

Супротстављање ентеријера и екстеријера воза као метафоре за материјално и духовно пројектује се и на остале ликове са којима Андреј остварује контакт. Један од њих, Гриша Струпин, функционише као сушта супротност Хану. Гришина посвећеност смишљању што оригиналнијих и иновативнијих начина да заради новац у возу и сталне примедбе Андреју да је изгубио контакт са реалношћу сведоче о томе да је овај лик конципиран као оваплоћење западног, тржишно оријентисаног модела човека и међуљудских односа.⁴² Увођењем оба ова лика стварају се услови за растргнутост јунака између два света, улазак у стање пограничности светова, које је за Пељевина не само омиљени простор приповедања, већ кључни елемент његове поетике. Та подела обухвата и опозицију Исток – Запад, која је, због специфичности алегоријског приповедања, повезана са тематиком железница:

„Са сваким вагоном у правцу истока ходници вагона постајали су све запуштенији, док су завесе које су од пролаза заклањале одељке пуне људи биле све прљавије и прљавије. У тим местима није било безбедно чак ни ујутру. Понекад је било потребно ходати преко пијаних, или пропуштати оне од њих, који још увек нису стигли да падну и заспу. Након тога су почели заједнички вагони – ма како то било чудно, ваздух је у њима био чистији, док су путници на које би наилазио били некако уреднији. Мушкарци су овде ишли у тренеркама, док су жене носиле од прања избледеле сарафане. Седишта су била ограђена једна од другог преградама самосталне израде, а на новинама, које су биле распрострарене директно на поду, лежале су карте, љуштуре од јаја и исечена сланина. У једном вагону су под пратњом гитаре певали на три одвојена места, и чини се да су

⁴² По свој прилици, Пељевин је управо по моделу овог лика створио читаву плејаду сличних јунака у роману „Генерација „П“, где доминира управо тржишно оријентисани тип човека.

певали једну те исту песму – Гребеншчиковљев „Воз у ватри“, али три различита дела песме: једно друштво је почињало песму, друго је већ завршавало, а трећа је пијано прежвакавало рефрен, али мало неисправно – певали су „овај воз у ватри, и више немамо где да живимо“ уместо „немамо где да бежимо.“ [Пелевин 1999: 25-26, превод – Н.Б.]

Пељевинов воз из повести почиње да се дели на источни и западни део, где се овај први описује тако да подсећа на рурални део Русије током 90-х година, погођен сиромаштвом, запуштеношћу, прљавштином, и сталним осећањем несигурности. Па ипак, осећање припадности заједници, које се манифестује у облику извођења песме на гитари, контрастира у односу на западни део воза, где Гришин живот пролази у планирању спекулативних финансијских схема и начина да превари своје „пословне партнере“. Символична је и улога аутора песме Бориса Гребеншчикова, познатог руског музичара и песника, оснивача чувене рок-групе Акваријум, који се почетком 90-х година заинтересовао за будизам и у великој мери утицао на ширење популарности тог религиозног учења у Русији. Гребеншчиков је у тим годинама себе називао следбеником школе Карма Кагју која је представљала европеизовану варијанту тибетанског будизма, осмишљену ламом данског порекла Оле Нидалом [Еремин 2010: 177-187]. Познато је и да је често посећивао скит чувеног индијског гуруа Сај Бабе, што га је мотивисало да се бави проучавањем индијске и кинеске филозофије, па чак и да на руски језик преведе неколико староиндијских религиозних текстова. У сваком случају, Гребеншчиков се у Русији почео повезивати са духовном културом Истока, док се његово стваралаштво доживљавало у извесном смислу као русифицирана индијска и кинеска религиозна филозофија. Извођење Гребеншчиковљеве песме о возу на више нивоа повезује основну тему повести са традиционалним схватањем о мешању утицаја Истока и Запада у коренима руске културе.

Две крајности воза изазивају у свести главног јунака промене које омогућавају да на другачији начин тражи одговоре на кључна егзистенцијална питања. Увидевши у прозору купеа свој транспарентни одраз, Андреј почиње да размишља како се ти одрази бесконачно смењују, и изражава своја осећања од тог искуства на следећи начин:

„Желим да из овог воза изађем жив. Знам да је то немогуће, али ја то желим, зато што би жеља за нечим другим била просто лудило. И знам да та реченица – „желим да изађем из воза жив“ – има смисла, премда речи од којих је она састављена немају никаквог смисла. Не знам чак ни ко сам ја сам. Ко ће се онда извлачити одавде? И куда?“ [Пелевин 1999: 29, превод - Н.Б.]

Метафора о свету као возу, која се од првих страница потенцира као лајтмотив повести, послужила је Пељевићу да на сликовит и пријемчив начин прикаже суштину источњачких езотеричних доктрина. Снажан нагон за самоочувањем, који је у својој основи својствен сваком живом бићу, суочава се са мишљу о цикличности и пролазности живота. Фундаментални значај одраза у прозору вагона за самосвест главног јунака огледа се у функционалности самог прозора: сцени самосагледавања Андреја претходила је фантазмагорична сцена сахране једног од путника воза, која је подразумевала ритуално избацивање преминулог кроз исти тај прозор купеа. Тако се прозор и одраз главног јунака у њему претвара у својеврсни „axis mundi“, осу светова, која спаја материјални и духовни свет. Сагледавање свог одраза на прозору вагона кроз који је малочас „завршио своје путовање“ други човек наводи Андреја на мисао да ће се одрази са протоком времена само смењивати, што имплицира да је религијско искуство главног јунака инспирисано источњачком идејом о цикличности живота. Ова идеја је под називом сансара или самсара постала централни појам у хиндуизму, будизму, цајнизму и сикхизму, који се најчешће тумачио као непријатно сазнање да је душа заробљена у бесконачном кругу рађања и смрти. Као реакција на то сазнање код човека се јавља тежња ка ослобођењу (мокша) и очишћењу од последица својих ранијих поступака (карме) [Шохин 2010]. У хиндуизму и са њим повезаним религиозним учењима за основни разлог заробљености душе у свету сансаре узима се незнање које спречава личност да спозна своју истинску природу и своје право „Ја“, свдећи људски идентитет на поистовећење са крхким материјалним телом и илузорним материјалним светом. И у будистичкој и у хиндуистичкој пракси ослобођење се остварује достизањем неког вишег, трансцедентног стања свести, које се, међутим, другачије тумачи у свакој од школа источњачке религиозне мисли. У будизму се такво стање свести описује као „просветљење“, које се обично објашњава као „целовито и потпуно

спознавање природе реалности“ [Торчинов 2002: 26]. Просветљење је услов за ступање на пут Бодисатве, „пробуђеног“ бића које је превазишло субјектно-објектну дихотомију као услов за изградњу свог односа према свету, и тиме достигло апсолутно јединство са материјалним и духовним, поништавајући своје „Ја“ осећање. Андрејево спознавање сансаре у возу изазива у њему жељу за таквом врстом ослобођења, те је даљи ток приповедања посвећен јунаковом приближавању том циљу.

Лутајући по ходницима воза, Андреј наилази на следећи мотив који га приближава духовном препороду:

„Постојавши неколико тренутака на прагу, кренуо је даље дуж вагона, застао код сандучета од плексигласа на зиду и извукао отуда непознату брошуру. На корицама је била фотографија аутора, бркатог мушкарца који је личио на измршавелог, паметнијег и трезвенијег Ничеа, док се сама брошура називала „Водич кроз железницу Индије“ [Пелевин 1999: 35, превод – Н.Б.]

Наслов брошуре, опис аутора и сами цитати из тог текста, уведени у Пељевину повест, наводе на претпоставку да се ради о књизи „Водич кроз живот и смрт“ (1987. г.) тибетанског мислиоца и монаха Чоки Нима Ринпочеа, коју је на руски језик превео управо Борис Гребеншчиков 1991. године. Сам Ринпоче је у складу са тибетанском духовном традицијом био препознат као реинкарнација индијског будистичког филозофа из II века и проглашен за XVII кармапу, односно главешину школе тибетанског будизма Карма Кагју (A brief biography of Chokyi Nyima Rinpoche, проверено 22.09.2017. на страници: <https://gomdeusa.org/lineage-teachers/chokyi-nyima-rinpoche/>). Од 1977. године Ринпоче организује институт и курсеве из праксе медитације које привлаче пажњу све већег броја ученика са Запада, услед чега се он помиње као један од најактивнијих популаризатора будистичке филозофије у том делу света. У цитату из брошуре који Пељевин наводи у повести аутор се позива на још једног значајног учитеља источњачког мистицизма, преподобног Шри Бававсенаху, како би скренуо пажњу читалаца на то да човек заборавља на себе и свој идентитет када дуго посматра свет и удуби се у оно што види.

Текст брошуре оставља веома јак утисак на Андреја, те он у складу са тим учењем почиње да мења свој поглед на свет и уобичајено схватање среће у животу. Пређашња песимистичка расположења главног јунака придобијају ведрије црте не због некаквих оптимистичких надања у бољу будућност, већ због тога што многе ствари у Андрејевом животу почињу да губе онај значај који им је он раније придавао. Главни јунак почиње да налази задовољство у најмањим стварима, а тренутак неописиве среће доживљава „када okreће главу од прозора и крајем свести (зато што је другачије то немогуће) примећује да тренутак раније није постојао, већ је постојао само свет иза прозора и нешто прелепо и несхватљиво, што чак није ни било потребно „схватати“, нешто што је неколико секунди постојало уместо уобичајеног роја мисли, међу којима једна од њих попут локомотиве вуче за собом све остале, обухвата их и назива саму себе речју „Ја“ [Пелевин 1999: 36, превод – Н.Б.]. Овај опис измењеног стања свести, када се концентрација мисли усмерава на одређени предмет (у случају повести на свет иза прозора) који на тренутак потискује мисао о сопственом „Ја“, суштина је процеса трансцендентне медитације [Russell 1977: 25-26].

Утеха коју главни јунак повести налази у брошури у великој мери корелира са реалношћу политичких и социјалних процеса који су се одвијали крајем XX и почетком XXI века у Русији. Чак се може говорити и о извесним аутобиографским цртама главног јунака. Када Андреј покуша да упозна свог пријатеља Гришу са суштином учења из брошуре, он добија следећи одговор:

„Постоји живот, и постоји нека тамо уметност, стваралаштво. Соц-арт тамо, концептуализам овамо. Модерн тамо, постмодерн овамо. Ја их већ одавно не мешам са животом. Имам жену, ускоро ћу и дете – е, то је, Андрјуша, озбиљно.“ [Пелевин 1999: 46, превод - Н.Б.]

Сврставајући књижевност, уметност, религиозна учења итд., у посебни аспект људског живота, који нема ништа заједничко са „озбиљним“ животом, Гриша демонстрира за западну цивилизацију уобичајену опозицију реално – фиктивно. На Истоку се перцепција стваралаштва и духовног живота развијала кудикамо другачије, па је уметник врло често прилагођавао свој „уобичајени“ живот идејама које следи, тако да су чак и крајње примењене делатности, попут, на пример, обраде дрвета, у том делу света добијале шири смисао, претварајући се

у одређену врсту ритуалних радњи [Paul, Quinn 2008: 43-51]. На Западу се, пак, строга подела на реално и фиктивно темељи на ставу да је фиктивно све оно што је изведено из маште (енг. *imagination*), док се сама машта тумачи као креативна способност за стварање слика, идеја и осећања у уму, без непосредног учешћа чула [Egan 1992: 50]. Међутим, ово, на први поглед, строго разграничење на стваралаштво које се ослања на истине и чињенице, и стваралаштво које се ослања на машту, у епохи постмодернизма стављено је под велики знак питања због промене уобичајеног односа према истини. Тако је истина у савремено доба лишена објективног статуса, и може се тумачити као „форма психичког стања личности (Кјеркегор), као вредност која „не постоји, али има значење“ (Рикерт и углавном баденска школа неокантијанства), феномен метајезика формализованих система (Тарски), спекулативни идеални конструкт (Н. Хартман) и др.“ [Грицанов, Можейко 2001: 187]. Напредак технологије и развој средстава помоћу којих је могуће обманути рецептивни систем човека такође је уздрмао објективност ослањања на чула, а ни саме чињенице не могу да сачувају статус непоколебљиве потврде реалности. Испоставља се да су сви елементи који према горе наведеној дефиницији гарантују оправданост поделе на фиктивно и реално у постмодернизму доведени у питање, па изједначавање стваралаштва са животом постаје сасвим прикладна дефиниција постмодернистичке поетике, са том разликом што се стваралаштво сада не прилагођава животу (као што је то било у реализму), већ живот стваралаштву. Може се рећи да постмодернисти иду путем Истока, где реалност никада није излазила из оквира људског ума, изједначавајући се у том смислу са било којим другим производима свести.

Завршетак повести добија логичан облик силазка јунака са воза. Занимљиво је да у тренутку када Андреј напушта воз, Пељевин описује све остале путнике у замрзнутом положају – пошто је воз у повести поистовећен са светом, његово заустављање у просторно-временском смислу није могуће, што још више наглашава ванвременски, ванпросторни, и вансазнајни карактер Андрејевог поступка. Могли бисмо да спекулишемо о томе да писац оваквим завршетком повести жели да опише стање нирване, премда је то са тачке гледишта будизма погрешно, јер се стање нирване најчешће дефинише као нешто што „излази из оквира емпиријског сазнања и њему својственог језика описивања“ [Торчинов 1998: 221]. На то се надовезују умирујући описи природе са којима се главни јунак по први пут сусреће са осећањем неописивог олакшања након избављења из

воза. Иако сви ови елементи на изванредан начин подсећају на будистичка учења, они истовремено и нарушавају основне принципе религиозне филозофије Истока. Закључак који се сам по себи намеће је да тема источњачке перцепције света око које је изграђена повест „Жута стрела“ заснована на источњачким елементима саме руске културе. Када се говори о руској култури, обично се наглашава паралелни утицај Истока и Запада на њен развој. Пељевин полази од другачије премисе: он корене руског идентитета тражи у одбацивању час једног, час другог света. У том смислу је силазак главног јунака са воза достизање некакве „руске“ варијанте нирване, односно принципијелно одустајање од потраге за својим идентитетом како на Западу, тако и на Истоку. Овакав исход се поклапа са будистичком филозофијом утолико што је и у једном и у другом случају достигнуто стање свести предуслов за престанак страдања и патње.

И за „Принца Госплана“ и за „Жуту стрелу“ карактеристичан је свеопшти алегоријски план приповедања. Поставља се питање због чега аутор бира овакав начин обраде тема које касније добијају веома значајно место у његовим романима? У савременом значењу алегорија „podrazumeva da se celokupno značenje teksta i svih njegovih delova odnosi ne na onaj niz pojava ili ideja koje se u tekstu eksplicitno pominju, već na potpuno drugi simultani niz događaja ili ideja koje se u tekstu uopšte ne pominju“ [Popović 2007: 27]. Иако се као поступак у садашње време углавном везује за околности у којима није „могуће отворено изрећи оно што је морално и друштвено неприхватљиво“ [ibidem], алегорија је одвајкада употребљавана као уметнички опис апстрактних појмова. У том смислу алегорија је заузела посебно место међу источњачким народима, за чије је промишљање карактеристична сликовитост и богатство симбола. Као писац који се у погледу језика првенствено интересује за однос знака и означеног, Пељевину је алегорија потребна управо због тога да би о узвишеним темама могао да пише разумљивим свакодневним језиком. У случају „Принца Госплана“ тај разумљиви код био је језик тзв. „гејмера“, љубитеља компјутерских игара, као најосетљивије појаве вестернизације руског језика и културе. „Жута стрела“ је, са друге стране, помоћу железничке терминологије приближавала читаоцу суштину будистичког учења о илузорности/променљивости сопственог „Ја“ и света у којем оно живи, и то учење ће аутор касније инкорпорирати у више својих дела, не у циљу проповедања те религије, већ услед очигледног поклапања савремене постмодернистичке филозофије са основним начелима будизма.

2.3.2. ОДНОС ИСТОК – ЗАПАД У ПЕЉЕВИНОВИМ ПРИПОВЕТКАМА

Слично приповедање као у повестима својствено је и Пељевиновим причама. Баш као и у случају повести, и овде је свака приповетка изграђена око једне преовладавајуће филозофске идеје, једног приповедачког поступка и карактеристичне композиционе структуре, засноване на премиси да форма треба да одговара садржини. У разматрање смо узели онај корпус приповетки, у којима се најконкретније назире тема нашег истраживања. Међутим, због карактеристика Пељевиновог стваралаштва ни у овом случају не можемо говорити о директном сучељавању теме Истока и Запада у једном појединачном делу (онако како је то реализовано у романима), већ до тих резултата долазимо поређењем тематски различитих приповедака аутора.

У том контексту једна од најинтересантнијих прича за нашу анализу су „Вести из Непала“, написана и објављена 1991. године у зборнику „Плави фењер“. Као један од најранијих пишчевих експеримената са уобичајеним доживљајем реалности, у причи је описан један радни дан девојке по имену Љубочка, инжењера за рационализацију у тролејбусном депоу. Опис Љубочкиних договора на почетку оставља утисак горке сатире на свакодневницу живота и рада у Совјетском савезу, међутим, у наставку приче се постепено појављују детаљи који код читалаца изазивају сумњу у реалистичност радње. Тако се првобитни утисак о овој причи као једном од бројних концептуалних и поп-артовских експеримената у руској књижевности са почетка 90-х година XX века постепено мења у корист једног сасвим посебног схватања руских прилика тог доба, који би условно могли да назовемо Пељевинским. Наиме, упркос бројним сугестијама којима се писац вешто користи, читаоцу тек на крају приповедања постаје јасно да се у тексту не говори о једном радном дану из живота главне јунакиње, већ о првом дану њене смрти. Адаптирајући за потребе свог дела хришћанско учење о митарствима душе, Пељевин описује „уобичајен живот“ совјетског малог човека, који није ни свестан чињенице да више није међу живима. То је писцу омогућило да примени поступак тзв. „шокирања“ како читалаца, тако и својих јунака, што је много карактеристичније за поетику водећег представника руског постмодернизма, писца Владимира Сорокина. За разлику од Сорокина, Пељевинов поступак менталног провоцирања публике остварује се по скали нарастајућег очекивања у погледу разрешења недоумица

које сам писац ствара, након чега следи неочекивана, необична и шокантна завршница која инспирише читаоца на размишљање о суштинским egzистенцијалним проблемима човека.

Специфична атмосфера Совјетског савеза у доба које је претходило његовом распаду достиже се описом бројних плаката са паролама упућеним радницима тролејбуског депоа [Пелевин 1999: 172-173]. Плакат је као облик пропагандног уметничког израза са јаком идеолошком поруком постао једна од основних форми социјалистичке естетике, чија је основна сврха била да утиче на свест и расположење људи у циљу њиховог подстицања на одређену врсту делатности [Демосфенова, Нурок, Шантыко 1962: 6-11]. У совјетској пропаганди плакат је можда имао значајнију улогу од радија и телевизије, те се почео доживљавати као „свој“ начин изражавања државне идеологије, који је представљао обавезни елемент унутрашње декорације јавног простора – школа, болница, фабрика итд. У Пељевиновој причи улога плаката је управо у томе да код руског читаоца изазове јаке асоцијације на совјетски амбијент, и да се истовремено ослика период последњих година постојања Совјетског савеза путем указивања на метаморфозе плаката и парола које су уследиле у годинама Перестројке.

Међутим, овакав амбијент послужио је Пељевину само као илустрација главне теме, која се у приповедање уводи као неважна, узредна информација, првобитно увијена у облик туристичког памфлета:

„У II–III веку наше ере у Катманду је продро будизам, који је ускоро формирао необичну симбиозу са локалним патријархалним култовима. У исто време у Катмандуу је продрло и хришћанство, али се оно није посебно проширило у градској средини, опстајући само у понеким малим општинама које су се бавиле сточарством на опширним низинама јужно от града. Локални хришћани су римокатолици, али у последње време црква Катмандуа активно ради на добијању статуса аутокефалне.“
[Пелевин 1999: 181-182, превод - Н.Б.]

Главни град Непала Катманду важи за један од најкосмополитичнијих градова на свету, у којем живе следбеници бројних светских религија, првенствено хиндуизма и будизма. Као културни и религиозни центар формиран

је крајем XVI века за време владавине Лакшмија Нарсинга Мале, када је и сам град добио свој препознатљиви назив по манастиру Кастхамандап на висоравни Дурбар [Introduction. Kathmandu Metropolitan City, Government of Nepal]. Поставља се питање због чега Пељевин повезује овај град са животом после смрти и хришћанским религиозним доктринама? Одговор на то питање разоткрива један од важнијих стваралачких принципа Пељевина. Наиме, мотив Катмандуа у овој причи уопште није заснован на граду, већ на истоименој песми совјетског и руског рок-бенда Крематоријум. То је само још један од бројних примера пищевог схватања језика и његове фундаменталне улоге у разумевању човека, света и функционисања људског ума. Значење топонима Катманду контаминира се у Пељевиновој повести поетиком Армена Григорјана, оснивача групе Крематоријум и аутора свих текстова њихових песама. Катманду из песме Григорјана постаје назив за неку врсту метафизичке отаџбине и родни крај, али не у материјалном и просторном смислу, већ у смислу унутрашњег, духовног доживљаја блиског, сродног и својег, нечег што би се могло назвати еманаацијом руског идентитета. Отуда и хришћанска конотација употребе топонима Катманду. Развијајући ту метафору, Пељевин је узима за централни мотив своје приче, стављајућу судбину сваког лика у контекст филозофије живота из песама познате руске рок-групе.

Читајући даље текст туристичког водича, главна јунакиња приче Љубочка наилази на следеће редове:

„Најраспрострањенији култ у Катмандуу је секта „Оних који теже да се Убеде“. На улицама града често се могу видети њени следбеници у плавој одежди, који са собом носе корпу за милостињу. Циљ њихове духовне праксе је да путем напорних размишљања и подвижништва спознају људски живот онакав, какав он заправо јесте. Појединим подвижницима то и полази за руком – они се називају „убеђенима“. Лако је их је препознати по дивљачком викању које никада не престаје. „Убеђеног“ адепта истог тренутка довозе специјалним аутомобилом у посебни манастир за изолацију, који носи назив „Гнездо Убеђених“. Тамо они и проводе своје преостале дане, престајући да вичу само током узимања хране. Како се смрт приближава „убеђени“ почињу да вичу нарочито гласно и продорно, и тада их млади адепти под руку износе на

животињску фарму да умру. Појединци који присуствују тој церемонији се на лицу места и сами убеђују, те и њих убацују у изоловане просторије, у којима ће провести остатак својих живота. Таквима се присваја звање „Убеђених у Гнезду“, који даје право на ношење зелених огрлица. Прича се да је као одговор на примедбу једног од гостију манастира-тамнице о томе како је ужасно умирати у блату међу грокћућим свињама, један „убеђени“, престајући на тренутак да јауче, рекао: „Они који мисле да је лакше умирати у кругу рођених и блиских, лежећи на удобној постељи, немају никакву представу о томе шта је то смрт.“ [Пелевин 1999: 183, превод – Н.Б.]

Овај помало гротескни опис функционисања секте такозваних „Оних који теже да се Убеде“ на први поглед подсећа на многобројне монашке школе будизма. Ипак, како се Катманду из приче односи на сасвим другачију интерпретацију тог топонима, требало би и сам „туристички водич“, и информације које се у њему наводе, тумачити у контексту ауторове игре значења. Тако је опис функционисања религиозне секте која тежи да спозна „живот какав он јесте“ заправо алузија на егзистенцијалне проблеме са којима се суочавају припадници руског друштва. Размишљање о смрти, вечности и смислу живота посебно је било оптерећено околностима развоја историјских догађаја у време распада Совјетског савеза, углавном због неповерења према социјалистичкој идеологији и маргинализацији Руске православне цркве. Идеолошки вакуум није значио само губитак политичке оријентације земље и мотива који је окупљао народе бившег Совјетског савеза, већ и потрагу за одговорима од фундаменталног значаја за живот човека. Око те премисе Пелевин и гради причу „Вести из Непала“, смештајући своје јунаке у загробни живот, а да они тога нису ни свесни. То је горка сатира на свакодневницу обичног малог човека који је у једном тренутку живео у чврстој и непоколебљивој реалности, да би се у следећем испоставило да та „реалност“ не постоји, и да више нема ни идеологије, ни државе, па на крају крајева, ни њихових живота.

Увођење православља и хришћанске догматике у приповедање, које је иначе необично за Пелевинову поетику, може се објаснити тиме што је у датом тренутку црквено учење представљало једини систем који је у језику имао концепт загробног живота као део руске културе. Јављајући се са вестима из

Непала, глас из радија (иначе, још једна веома јака асоцијација на совјетску свакодневницу) упознаје раднике железничког депоа са горком истином, што код њих изазива сличну реакцију попут оне, која се описује у цитату о секти „Оних који теже да се Убеде“. Уз наглашену ироничност и подсмех, глас из радија говори о ваздушним митарствима, тј. искушењима које душа сваког човека мора да прође на путу ка Божјем престолу и суду. Претпоставља се да је учење о митарствима настало у X веку и да је први пут писмено изложено у византијском тексту „Житије преподобног Василија Новог“ (у оригиналном грчком називу „τελώνια τοῦ ἀέρος“) [Грибова, Пигин: <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5134>]. Иако спорови о каноничности овог житија нису престали да данашњих дана, несумњив је његов огромни утицај на староруску књижевност, уметност и фолклор већ од XI-XII века, када су се појавили први преводи тог текста. У сваком случају је концепт „окајавања грехова“ после смрти у облику митарстава постао веома јак елемент руске вере и традиционалног схватања живота и смрти, што је привукло пажњу Пељевина као писца који се првенствено интересује за садржину колективног несвесног.

Вреди обратити пажњу и на редослед митарстава према Житију преподобног Василија Новог, где се на прво место ставља митарство празнословља, у којем грешник „одговара“ за непромишљено изговорене речи, непристојне песме, смех и кикотање [Ростовский 2011: https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/276#note2194]. Како се испоставља да у Пељевиновој причи реч иде о првом дану митарстава, онда управо „окајавање празнословља“ представља религиозни аспект приповедања. Празнословље као грех не треба у овом случају повезивати са постмодернизмом, већ са утврђеном алегоријом на тему „смрти“ Совјетског савеза:

„– О, како су дирљиви покушаји душа које шибају ветрови ваздушних митарстава, да се убеде како се ништа није десило! Они ће чак и први наговештај о томе шта се са њима десило доживљавати као идиотску причу са радија! О страхоте совјетске смрти! Умирући, људи играју такве чудне игре! Не знајући за ништа осим живота, они доживљавају смрт као живот. Нека вас оркестар балалајки под руководством Јегове Ергашова сутра све пробуди. И нека и ваше сутра буде исто онакво, какво је било и данас, све до оног тренутка када ће се

над оним, што неки од вас доживљавају као свој колхоз, неки као подморницу, неки као тролејбусни депо, и тако даље – док се над свим тим у шта ваше душе заогрћу смрт не зачује замишљена мелодија народног хора Саратовске губерније „Ој ви, ветрови“. А сада вам предлажем да послушате вологодску песму „Зар је само један путић у пољу“, после чега ће одмах почети други дан ваздушних митарстава, јер овде ноћи нема. Тачније, нема дана, па ако нема дана, онда нема ни ноћи...“ [Пелевин 1999: 188-189, превод – Н.Б.]

Цинични тон излагања гласа са радија даје својеврсни резиме целокупној ауторској замисли у овом тексту. Атеизам, уздигнут на ниво једног од најзначајнијих аспеката совјетске идеологије, није остављао простор за размишљање о смрти, на шта се у Пељевиновом тексту иронично указује у примедби да совјетски човек и смрт доживљава као живот. Тако су сви јунаци Пељевинове приче осуђени на живот у својој совјетској свакодневници, окајавајући дан за даном грехове по моделу православног хришћанског учења о митарствима. Баш као и остали Пељевинови радови овог периода, прича добија наглашено алегорички тон, усмерен на опис живота у Совјетском савезу у тренутку његовог распада. Свеprisутна тема смрти не носи у толикој мери индивидуални карактер, колико колективни – одсуство представе о сопственој смрти заправо је сатира на одсуство представе о смрти политичког система у последњим годинама совјетске државе. Источни мотиви у причи фигурирају као нешто што је асоцијативно повезано са религиозним представама о загробном животу, а посебно је интересантно што се они уводе у облику интертекста – као цитати који повезују Пељевиново стваралаштво са широм културном средином тог периода, конкретно стваралаштвом алтернативних рок-група, попут поменутог Крематоријума.

Једнако је занимљив Пељевинов покушај анализе западног менталитета и културе. Сматрамо да је он најконкретније изложен у причи „Порекло врста“ из 1993. године. Поред тога што успоставља интертекстуалну везу са једним од значајнијих научних радова у западној науци, наслов приче разоткрива и тематску усмереност текста на живот и дело енглеског природњака Чарлса Дарвина. Као књижевни јунак Пељевинове приче, Дарвин је конципиран као симбол

емпиризма, својеврсни врхунац и тријумф западне научне мисли. У поређењу са претходно разматраним текстом, који би се могао схватити као борба совјетског човека да поново пронађе своју душу у контексту православног хришћанства, „Порекло врста“, са својом екстремном посвећеношћу анализи онтолошких и еволутивних процеса код човека и примата, формира дихотомију налик на модел Исток – Запад.

Радња приче смештена је на једрици британске морнарице „Бигл“, која је у периоду од 27. децембра 1831. до 2. октобра 1836. године упућена на истраживачку експедицију путовања око света (Дарвин: <http://charles-darwin.narod.ru/beagle/>). Огромна количина материјала из области геологије и зоологије које је на овом путовању сакупио Чарлс Дарвин напослетку је преточена у један од најпознатијих радова у историји науке и фундаментално дело за настанак теорије еволуције. Језгро Дарвинове теорије почива на ставу да је природна селекција основни еволутивни процес који резултира повећањем популације оних група које се у највећој мери прилагођавају спољашњој средини, док се популација оних који се слабије адаптирају смањује [Futuyma 2005: 251-252]. Појам природне селекције је у одређеном смислу фигурирао као противтежа целокупном комплексу морално-етичких представа о човеку, било да је реч о филозофским или религиозним учењима. Као таква, теорија еволуције заснована на природној селекцији представљала је за Запад својеврсни тријумф научног, тј. једног претежно материјалистичког и атеистичког погледа на свет и човека. Не оспоравајући научну аргументацију те теорије, учење о природној селекцији до данас изазива контроверзе у источњачким културама, првенствено због изједначавања постојања са борбом за опстанак, што је донекле у супротности са источњачким представама о универзалној хармонији природе. Пељевин је у својој причи о „Пореклу врста“ искористио те дилеме да на један помало провокативан начин прикаже настајање теорије која ће напослетку обликовати западну мисао.

Радња приче испресецана је размишљањима главног јунака о развоју човека и других животињских врста, у којима се може испратити формулисање теорије о природној селекцији:

„Не лута ли баш у таквом сумраку људски разум – помисли он, гледајући углове и сенке предмета који су извиривали из таме? Зар и ми исто тако не извлачимо из мрака незнања поједине сличности које су

доступне нашем разуму, на које касније и покушавамо да се ослонимо у својој перцепцији света? Ево буради, ево кутије поред ње, али из те чињенице да их сада видим, уопште не следи да ће се иста таква бурад и кутије налазати свуда, куда год да кренем... Само, какве везе кутије имају са тим? Кутије немају везе ни са чим, и уопште се ту не ради о њима, већ о томе да Ламарк аутоматски преноси на природу једну од најважнијих функција људске свести. Он говори о некаквом апстрактном кретању живота ка самоусавршавању. Али ако би оно заиста било главни разлог развоја и промене живог света, како то Ламарк тврди, онда би се у једнакој мери усавршавала сва жива бића. Али ми видимо нешто сасвим другачије! Једна врста уступа место другој, а потом на њено место долази трећа... Синоћ смо установили да управо услови у којима постоји живот имају фундаментални утицај на њега. Али на који начин? Зашто једна врста нестаје, а друга се размножава? Шта управља тим величанственим процесом? Каква сила приморава живот да развија нове облике? И како видети хармонију у ономе што на први поглед изгледа као потпуни хаос?...“ (Пелевин 1999: 234, превод – Н.Б.)

У првом осврту на суштину онтолошких процеса Дарвин се суочава са већим бројем питања, него одговора. Оно што је недвосмислено решено у његовој перцепцији живота јесте неслагање са „ламаркизмом“, т.ј. првом целовитом теоријом еволуције француског биолога Жан Батиста Ламарка, која је почивала на идеји наслеђивања стечених карактеристика у зависности од коришћења или некоришћења тих особина од стране различитих организама [Jurmain, Lynn, Wenda, Russell 2011: 27-39]. Међутим, како Дарвин из Пелевинове приче примећује, главна слабост теорије изложене у „Филозофији зоологије“ Ламарка састоји се у одсуству структуре и поделе на врсте, која је омогућила еволутивни развој једне врсте организама уз истовремено стагнирање и нестанак других. Тиме се енглески научник све више приближава коначној формулацији своје главне мисли, док нам Пелевин дочарава пут до ње на један сасвим неочекиван и шокантан начин.

Наиме, непосредно након монолога главног јунака о проблему разумевања еволутивних процеса у описану бродску просторију пуштају орангутана који

ступа у борбу на живот и смрт са Дарвином. Одмеравајући снаге са животињом, Дарвин све више заокружује своју главну мисао:

„У суштини, – размишљао је Дарвин, мрштећи се од смрада из чељусти звери – природа је јединствена. То је један огромни организам у којем разна бића и врсте извршавају функције различитих органа и ћелија. И оно што се на први поглед може учинити непомирљивом борбом за живот, у суштини није ништа друго до самообнова тог организма, процес налик на онај који се одвија у сваком живом бићу, када старе ћелије одумиру и као да их потискују нове које се на њиховом месту формирају... Шта је то појединачно постојање са тачке гледишта врсте? Шта је то постојање врсте са тачке гледишта свега живог? Само један тренутак...“ [Пелевин 1999: 237-238, превод – Н.Б.]

Структурални поглед на читав живи свет инспирише главног јунака да се запита о значају појединачне врсте и појединачног живог бића за функционисање целокупне живе природе. Пројектујући знања о физиологији човека на однос између врста и појединачних живих бића, Дарвин почиње да упоређује обнову ћелија као најважнији процес за очување организма са борбом за опстанак представника различитих животињских врста. Пародирајући у извесном смислу тренутак овог сазнања, Пелевин у датом моменту описује како Дарвин убија орангутана дављењем. Одржавши победу над животињом, главни јунак прелази на питање фактора од којих зависи опстанак врсте:

„Али ипак, – помисли он – ствар уопште није у свесној тежњи природе ка савршенству. Видимо да се дешава избор, и мање прилагођени уступа место ономе ко је више прилагођен. Зато и једна врста потискује другу, насељавајући се у њеном ареалу. Али настаје питање – шта је то што одређује степен прилагођености? Снага?

<...>

И тако – помисли он, гутајући пљувачку и чврсто се ослањајући ногама на под који се љуљао – не ради се о грубој снази. Али шта је онда то што одређује избор природе? Можда је у питању прилагођеност

условима постојања? Способност да се боље користе могућности које пружа средина?“ [Пелевин 1999: 239-240, превод – Н.Б.]

Дилема око правилног означавања кључног фактора за победу у надметању врста за животни простор праћена је Дарвиновом борбом са следећим противником. Након орангутана, главни јунак ступа у борбу са горилом. Отуда и означавање снаге као једног од могућих фактора бољег прилагођавања одређене врсте у односу на другу. Дарвинова победа над горилом, извојевана вештим кретањем по простору и коришћењем расположивих средстава у бродској просторији, води ка закључку да је снага недовољни фактор за дефиницију еволутивних процеса. Самим тим, у својству пресудног фактора помиње се способност прилагођавања животној средини. Како напредује ток радње, Дарвинова теорија еволуције све више придобија своје обресе. Та теорија се, међутим, формира у Пелевиновој причи под веома јаким утицајем надметања самог главног јунака са човеколиким примерцима животињских врста, што би са тачке гледишта науке требало да буде емпиристички доказ еволутивне победе људске врсте над мање савршеним облицима животињских врста. Даљи ток радње заправо разоткрива позадину приче као оригиналну замисао писца приликом конципирања овог дела. Најконкретније се та мисао разоткрива у разговору између Дарвина и капетана брода „Бигл“, након тешко одржане победе над горилом:

„– Студирао сам на Кембриџу – рекао је он – али не ради се о томе. Ја размишљао о постојању. Постојати – то је тако дивно, зар не? Али само је борба способна да учини ту радост осетљивом. Беспштедна, жестока борба за право да се удише овај ваздух, да се гледа на ово море и ове галебове. Схватате?“ [Пелевин 1999: 245, превод - Н.Б.]

Ово саморазоткривање главног јунака замишљено је као раскринкавање филозофске доктрине западне науке у поређењу са источњачким религиозним мистицизмом. Апострофирајући борбу као средство афирмације живота, Дарвин је уграђује у темеље свог виђења света. Тако и сама теорија еволуције добија облик надметања врста за превласт не због тога што је живи свет заиста упућен на борбу као основни облик изградње односа између јединки и врста, него, ако ћемо

судити према Пељевиновој причи, због почетних претпоставки самог Дарвина. У извесном смислу Пељевин тиме пародира западну науку у њеној апсолутној убеђености у објективност емпиристичког истраживања, будући да се у том процесу врло често испушта из вида тачка гледишта као полазна основа за сам истраживачки рад. Овакви ставови аутора могли би се довести у везу са широм постмодернистичком поетиком, због опште тежње да се у савременој књижевности одбацује представа о оригиналности и једној непроменљивој апсолутној истини. Човек у постмодернистичком схватању много је ближи источњачком појму о складишту свести, алаји вицјани, која подразумева акумулацију знања о животу и свету и свесну или несвесну пројекцију тих садржаја на све аспекте живота. Схватање живота као борбе за опстанак тако постаје квинтесенција западне филозофије, коју Пељевин пародира представљајући Дарвина као масовног убицу мајмуна, који замењује емоционалне реакције и етичке норме суровим и хладним научним резоновањем.

Још једна у низу филозофско-сатиричних прича Виктора Пељевина у којој се користе мотиви повезани са колективним представама о вредносним системима Истока и Запада су „Мардонзи“. У овом тексту, насталом 1990. године, на први поглед се говори о руској религиозној секти у чијој основи је култ смрти, што се описује кроз паралелу о такозваним тибетанским „мардонзима“, будистичким реликвијама у којима су се чували остаци преминулих великих учитеља:

„Реч „мардонг“ је тибетског порекла и означава читав комплекс појмова. Првобитно се тако називао култни објекат, који се израђивао на следећи начин: уколико би се неки човек током живота истакао светашћу, чистотом, или уколико је, насупрот томе, представљао, да се тако изразимо, „цвести зла“ (веза између Бодлера и Тибета тек одавно почиње да се открива), онда се након смрти (коју су, узгред, тибетанци одувек сматрали једном од фаза развоја личности) тело тог човека није закопавало у земљу, већ би се пржило у биљном уљу (северно од Ласе обично се користила маст јакова), након чега су га одевали и смештали на земљу покрај пута. Након тога су око тела и уз само тело градили зид од цементом повезаних камења, тако да је на крају настајала камена структура у којој се могла препознати сличност са обрисима фигуре у

„турском седу“. После тога се објекат премазивао глином (у северним крајевима – ђубривом помешаним са сламом, након чега је било неопходно извести још једно обгоревање), и на крају гипсом који се осликавао – слика је представљала портрет зазиданог тела, али је, по правилу, израз лица био исти. <...> Након тога је мардонг био готов и постајао је објекат или усхићеног поштовања, или исто тако радикалног скрнављења – у зависности од религиозне припадности учесника ритуала.“ [Пелевин 1999: 259, превод – Н.Б.]

Саму реч „мардонг“ и описану етимологију те речи нисмо могли да пронађемо и проверимо у кредибилним изворима. Могуће је да је термин постао доступан руском читаоцу преко књиге Ламе Сонам Дорџеа (рођеног као Олег Поздњаков), у којој аутор наводи следећи податак: „Када умире велики Лама, онда се на четрдесет девети дан после завршетка свих церемонија његово тело или кремира, или мумифицира и смешта у ступу. Мумификација се спроводи крајње ретко, само у случају смрти најпосвећенијих мајстора. Нисам чуо да су некога мумифицирали у двадесетом веку, али знам да су 1870. године мумифицирали тело Чокгјура Лингпа, предеду мог учитеља, Тулку Ургјена. Када се тело мумифицира, називају га Мардунг“ [Лама Сонам Дорџе 2006: 219, превод – Н.Б.]. Пељевић преузима тај термин и придаје му ново значење, који бисмо могли да назовемо пародијом будистичке традиције познате под другачијим називом – „кудунг“. Кудунг је заправо опис церемоније сахране коју у потпуно измењеном облику Пељевић наводи на цитираном почетку текста, а тиче се чувања тела преминулог у тзв. ступама, религиозним споменицима који симболишу просвећени ум буде.⁴³ „Обрада“ остатака покојника, описана у Пељевићовој причи, не одговара основној садржини и смислу оригиналне церемоније, те закључујемо да је реч о још једном алегоријском осврту аутора на манипулације значењем религиозних и митолошких култова у ширем контексту постмодернистичке поетике.

Вероватно је такав увод био потребан аутору да би том источњачком традицијом означио, попут метафоре, шири појам, који је у овом случају посвећен питању односа према мртвима. То се потврђује у даљем току приповедања, када

⁴³ О конкретним примерима ове религиозне праксе више информација се може наћи на сајту: <http://www.vajrayana.org/kudung-ltr/>.

писац почиње да повезује уведени појам „мардонга“ са поменутом руском религиозном сектом. Пељевин описује идеологију те групе као супротност вредносним принципима који афирмишу живот – припадници секте се према животу односе као према својеврсној припреми за смрт, називајући га фазом „улешавања“ (рус. утрупнение). Пишући о њеном оснивачу Антонову, као најважнији моменат у његовој каријери помиње се тзв. „самореализација“, односно смрт, након чега му следбеници култа подижу мардонг који постаје место ходочашћа секташа. Сматрамо да ауторов циљ није био опис кризе руске духовности на почетку 90-х година XX века, нити егзистенцијална питања која настају као реакција на распад Совјетског савеза, већ једна претежно културолошка анализа вечитог сукоба између традиционалиста и иноватора.

Оно што недвосмислено упућује на такав закључак је стално понављање мантре „Пушкин је пушкински велики“ међу следбеницима култа. Сматрамо да овај каламбур разоткрива усмереност Пељевинове алегорије у овом тексту. Наиме, за историју руске књижевности и културе Пушкин представља ако не најважнију, онда једну од најважнијих фигура, због свеобухватног значаја за даљи развој језика, стила и књижевних жанрова. Истовремено, улога Пушкина изродила је веома значајан и дуг спор професионалних проучавалаца његовог лика и дела, тзв. пушкиниста, и псеудопроучавалаца, који су око његове личности изградили гомилу митова, теорија завере, многобројних афера, врло често на сасвим непровереним подацима и неутемељеним аргументима. То је дало основа да се текстови о Пушкину поделе на озбиљно проучавање наслеђа оригиналне историјске личности писца са једне стране, и фолклорну, митологизирану фигуру великог песника, са друге. Од многобројних радова те, тзв. „алтернативне пушкинистике“, може се навести књига „Медени месец императора“ Александра Зинухова (где Пушкина убија снајпериста, а не Дантес), „Последње Пушкиново дело“ Виктора Тена (који заверу против Пушкина уздиже на ниво геополитике), и многи други. Осврћући се, по свој прилици, управо на овај проблем, Пељевин упоређује процес изградње митолошке фигуре писца са идолопоклонством према преминулима.

Иако у причи свакако постоје елементи сатире усмерени на исмејавање источњачких религиозних традиција, основна тема Пељевиновог приповедања тиче се првенствено тенденције митологизирања историјских личности у руској култури. Биографи и читаве школе проучавалаца лика и дела истакнутих

личности из руске историје се у Пељевиновој перспективи приказују као култисти који се клањају својим преминулим идолима. Пељевин се користи мотивом мардунга/кудунга да би алегоријски-сликовито описао процес изградње слојева и слојева нових значења који се гомилају око одређене значајне личности.

Слична је стваралачка концепција примењена и у причи „Даире Горњег света“ из 1998. године. Тематски повезано са околностима живота у сада већ постсовјетској Русији 90-х година, ово дело садржи елементе мистике, источњачког шаманизма и анимизма. Ако је у претходно разматраном делу за основни мотив приповедања узет појам „мардунга/кудунга“, овде се пажња читалаца усредсређује на лик старице Тијмин, представнице неког од мањинских народности азијског дела Русије. Тијмин је описана као носилац езотеричних учења аутохтоних народа Сибира, који јој омогућавају превлађивање граница светова и комуникацију са духовима у стању својеврсног религиозног трансa, изазваног одговарајућим бајалицама, музичким инструментима и игром. Овде се свакако ради о шаманизму, који се као један од најстаријих облика религије очувао до данашњих дана на простору Африке, Југоисточне Азије, Далеког Истока и Сибира. Према верзији Мирче Елијадеa, сам термин шаманизам води своје порекло од речи „saman“ из језика Евенкија, тунгуско-манџуријског народа који претежно живи на просторима данашње Русије и Кине [Eliade 1964: 4, 3-32]. Упадајући у стање трансa, шамани започињу своје путовање кроз друге светове – најчешће се радило о уобичајеној подели на доњи свет (свет духовa), горњи свет (свет богова) и средњи свет (свет земаљских духовa).

Пељевин преузима тај комплекс веровања и обрађује га у причи на њему својствен начин. Наиме, сиже приче састоји се у васкрсавању војника погинулих за време Другог светског рата ради организовања емиграције руских девојака у иностранство. Овим „бизнисом“ бави се девојка Тања, која користи Тијмин за потребе призивања одговарајућих „клијената“ из доњег света. У причи се чак прецизира да оживљени покојници „трају“ три године (што се поклапа са временом неопходним за стицање држављанства по основу брака), док цена таквог брака зависи од њиховог порекла. Оваквом радњом Пељевин је на сатирично-морбидан начин обрадио круг тема који обухвата навеће проблеме са којима се руско друштво суочило у процесу транзиције са социјалистичке на тржишну привреду, а такође и нека питања која се првенствено тичу наслеђа XX

века. У првом реду то је горуће питање диспропорције мушке и женске популације у Русији, што због огромних људских губитака у Првом и Другом светском рату, што због високог морталитета и краћег просечног трајања живота код мушкараца. Та чињеница, напоредо са огромном социјално-економском кризом током 90-х, условила је масовну емиграцију женске популације у богатије делове света [Тјурюканова 1996: 84-102].

Аутор се, по свој прилици, одлучио да управо овако обради тему емиграције због осетљивости интерпретације историјских догађаја из Другог светског рата у руском друштву. Како је услед огромних људских и материјалних губитака Отаџбински рат (уобичајен назив за Други светски рат у Русији) постао готово недодирљива област руске историје, где се на било какве покушаје сагледавања учесника тог сукоба другачије од општеприхваћених ставова гледа као на највеће светогрђе, сиже ове приче добија веома провокативан и шокантни карактер. Међутим, за разлику од другог мајстора провокативних тема у руској књижевности, Владимира Сорокина (код којег књижевност има улогу платформе за изазивање расправа око најозбиљнијих друштвених проблема), Пељевинови провокативни сижеи иду супротним правцем – узимајући широко распрострањене метафоре из одређеног периода развоја руског језика, културе и друштва, писац их умеће у своја дела и на њима темељи „реалност“ свог приповедачког света. Тако је услед општег дефетистичког расположења у руском друштву 90-х година почело да се говори о „издаји предака“, о губитку свега онога за шта су се „дедови“ борили и изборили. У контексту односа међу генерацијама, то се најконкретније манифестовало у демографској катастрофи, великим делом изазваној емиграцијом становништва. Сам тај проблем додатно је наглашен гендерном темом, која нема толико значаја у погледу очувања репродуктивних способности руског становништва, колико у традиционалном виђењу жене у патријархалном друштву као ослонца мушкараца, својеврсног чувара морално-етичког поретка и традиционалних вредности који на прво место ставља породицу, па себе. Рушећи традиционалну идеалну слику о руској жени, писац нема за циљ критику друштвеног положаја жена или феминизма, већ опис колективне свести руског друштва у периоду велике кризе.

Распад Совјетског савеза и крупне друштвене промене које су уследиле инспирисале су писца да опис западне културе и западног друштва престане да

обрађује као појаву која у односу на руску културу има карактер спољашњег, страног света. Процес европеизације и американизације руског друштва све је више узимао маха током 90-х, те за Пељевина постају много привлачније теме хаотичног мешања западног модела живота и популарне културе са руским традиционалним вредностима. Поље на којем се најконкретније тај хаос могао видети односило се на савремене западне маркетиншке технологије и свеукупну улогу медија на друштво, што је писац најконкретније обрадио у свом роману „Генерација „П“. Ипак, појави тог романа претходиле су приче које не сведоче толико о интересу писца за актуелну улогу медија у друштву, колико за саме корене формирања медија као силе која не описује, већ обликује реалност. То се најбоље види на примеру приповетки „Оружје освете“ и „Реконструктор“.

У „Оружју освете“ радња је посвећена последњим годинама нацистичке Немачке, када све већи замах добијају приче о оружју које ће преокренути рат у корист Трећег Рајха. Приповетка је написана у облику монолога, као својеврсна ретроспектива историјских догађаја уз пратеће аналитичке коментаре. Кулминација приповедања долази на крају, када Пељевин показује како је из термина „оружје освете“ створена медијска митологема која је држала под контролом читав немачки народ. Тек после рата и неуспешних покушаја савезничких и совјетских снага да по сваку цену дођу до „оружја...“, постаје јасно да се иза тог термина крио не претерано успешан пројекат ракета Фау-1 и Фау-2. Утицај саме синтагме и мистерија која ју је пратила толико се допала Гебелсу да се термин „оружје освете“ задржава у употреби као моћно оруђе пропаганде, само што оно више не означава стварно ватрено оружје, већ сама синтагма постаје средство за контролу масовне свести:

„Када велики број људи верује у реалност неке појаве (или процеса), она почиње да се остварује: у манастирима се дешавају религиозна чуда, у друштву отпочињу класни сукоби, у афричким селима у предвиђено време умиру несрећници које су шамани проклели итд. – постоји безброј примера, зато што је то основни инстинкт живота. Ако се испред огледала постави свећа, онда ће се у огледалу појавити њен одраз. Али ако се на неки непознати начин у огледалу изазове одраз свеће, онда, да не би били нарушени закони физике, свећа мора ни из чега да настане

испред огледала. Проблем је у томе што не постоји начин да се створи одраз без свеће.“ [Пелевин 1999: 302, превод – Н.Б.]

У западним историјским изворима синтагма „оружје освете“ (нем.: Vergeltungswaffen) недвосмислено се доводи у везу са далекометним артиљеријским оруђем за стратешко бомбардовање градова под ознаком V-1, V-2 и V-3 [Collier 1976: 138]. Пропагандна позадина коју Пелевин придаје тој синтагми много се чешће везује за израз „чудо оружје“ (нем.: Wunderwaffe), на које се нацистичка власт позивала као на револуционарно средство које ће преокренути ток рата и донети победу њиховој идеологији [Tooze 2007: 611]. И у једном и у другом случају је од пресудне важности била не толико ефикасност употребе тог оружја на бојном пољу, колико убеђење немачког народа да је победа близу, и да је потребно још само мало напора и стрпљења да би се ствари у потпуности преокренуле у корист Трећег Рајха. То би се могло узети као најконкретнији пример моћи коју медији имају како над заједницом људи, тако и над једним појединачним човеком. Оријентисаност на околности Другог светског рата није случајно, будући да се делатност Јозефа Гебелса као министра пропаганде Трећег Рајха сматра најважнијом компонентом за освајање и одржавање на власти нациста [David 1993: 6]. Нацистичка пропаганда је, по свој прилици, утрла пут савременим теоријама о медијакратији и политичко-медијским комплексима, који подразумевају директну везу (или у одређеним случајевима симбиозу) између власти и медија. Моћ пропаганде првенствено се огледа у могућности да обликује вољу и морал друштва, што са тачке гледишта власти представља кључни контролни механизам. Отворивши ову тему у историјској ретроспективи о догађајима с краја Другог светског рата, Пелевин је у својим каснијим делима (а посебно у роману „Генерација „П““) развија до таквих граница да читалац више не може да разазна истину од фикције. Истовремено се такво осећање неверице и несигурности савршено уклапа у опште стање савременог друштва, где се медији практично утркују у покушајима обликовања новог морала и друштвених вредности, не остављајући простор за истину.

Друга приповетка – „Реконструктор“ – написана је у стилу рецензије на непостојећу књигу „Сећање на ватрене године“ непостојећег аутора П. Стецјука, која је тобож објављена осамдесет година након завршетка Другог светског рата. Пелевин се овде недвосмислено подсмева новом таласу књига које су почетком

90-х запљуснуле тек делимично либерализовано, али још увек совјетско издаваштво, које се полако али сигурно кретало ка свом распаду. Како је читав овај период обележен објављивањем свакојаким забрањених дела и докумената, на крилима њихове популарности винули су се и прочитати историјски фалсификати. Тако је и отпочео процес „поновног читања“ историје, у коју продиру бројне мистификације и митови. Радња књиге коју Пељевин приказује у својој приповеци врти се око проналаска тајних архивских докумената „У-17-Б“, који откривају низ детаља о наводним Стаљиновим двојницима и животу у тајном подземном граду испод Москве. Пељевин описује сиже књиге тако да настаје гротескна представа о совјетској врховној власти тог доба, и истовремено ствара код читалаца осећање колебања између праве историјске личности Стаљина и онога што се описује у измишљеној књизи. Тиме се и званична историја претвара у скуп митова који стварају опсену пред очима колективне народне свести, што Пељевина већ са његовим раним радовима дефинитивно изводи на пут књижевног стваралаштва као анализе механизма манипулације људском свешћу.

ЗАКЉУЧАК

Једно од најстаријих егзистенцијалних питања које мучи сваког човека, а посебно онога који се бави стваралаштвом, јесте питање о томе шта је то свет? Покушај људског ума да обухвати све што постоји у облику појма о Космосу, о Универзуму, суочава се у епохи постмодернизма са теоријама које подвргавају сумњи субјектно-објектну поделу људске перцепције, на основу које је и изведена строга дистинкција на унутрашњи и спољашњи свет. Свет у савременом схватању постаје ништа друго до низ слика, чулних утисака, емоција, сижеа. Суштина стваралачког поступка почиње да се своди на изградњу посебних уметничких светова, док напредак технологије омогућује урањање људске свести у исте, обмањујући људску перцепцију. Овакав развој друштва условио је појаву теорије мноштва светова, из које је проистекао читав спектар нових проблема, чије решавање захтева кардиналну промену досадашњег начина размишљања о сврси постојања, месту и улози човека и човечанства. Та промена првенствено се карактерише повећањем интересовања за процесе који се одвијају у људској свести, који су неодвојиво повезани са питањима о идентитету, улози појединца у друштву, „Ја“ осећању, и индивидуалној перцепцији света. Управо на том пољу настаје поетика савременог руског писца Виктора Пељевина.

Иако први контакт с Пељевиновим текстовима оставља на читаоца утисак о хаотичном мешању цитата и референци на широк спектар културног наслеђа човечанства, који се по аксиолошком критеријуму најчешће уводе тако да се губи граница између високог и ниског, Пељевин се од других представника руског постмодернизма издваја писањем о јасно дефинисаној и сасвим конкретној филозофској идеји. О томе је већ било речи у радовима Андреја Немзера, Дмитрија Бикова, и најопширније, у раду „Пелевин между буддизмом и хришћанством“ Станислава Гурина. Та основна идеја писца врло се често повезује са будизмом због учесталости мотива из источњачке религиозне и филозофске мисли у његовим делима, али је у низу научних и критичких радова [Михаил Сврдлов, Константин Кедров, М. Кожевникова] показана огромна разлика између изворног учења зен-будистичке школе и онога о чему Пељевин у својим делима пише. Уопште узев, и сви остали елементи светске културне баштине од којих се граде Пељевинови текстови дају се у наглашено пародираним

и искривљеном облику – сама по себи намеће се мисао о ефекту огледала који избија из сваког дела овог писца.

Перспектива тог огледала тесно је повезана са процесима који се одвијају у свести човека: у редким интервјуима Пељевин наглашава да му је један од главних циљева управо да опише људску свест. У том смислу Пељевин се не може назвати посебно оригиналним писцем, поготову ако се узме у обзир да је слична поетика карактерисала стваралаштво норвешког писца Кнута Хамсуна још на почетку XX века. Међутим, далеко од тога да се поетика овог савременог руског писца ограничава интересовањем за људску свест – суштина његовог стваралачког поступка огледа се у покушају да читалаоцу представи оно што се у психологији подразумева под колективним несвесним одређеног друштва. И управо на том пољу Пељевин остварује свој највећи успех: роман који је писцу донео популарност међу читалачком публиком и препознатљивост на руској књижевној сцени, „Чапајев и Празнина“, представља одређену врсту суочавања са идеолошким психозама са којима се руско друштво суочило у XX веку. Уједно, то дело се у извесној мери може сматрати централним за пишење човека и његовог односа према свету, односно за ту водећу идеју коју Пељевин на један или други начин изражава у својим делима.

Вешто се користећи источњачком религиозно-филозофском концепцијом Дао (што би у буквалном преводу значило “пут”), писац своје јунаке описује као личности на путу упознавања са самим собом. Животни пут његових јунака води од незнања ка знању, током којег по правилу долази до распада чврсте и јасне представе о сопственом „Ја“, најпре на две супротстављене стране личности, а затим и на бесконачно мноштво најразличитијих идентитета, који се често описују као мноштво лажних „Ја“. У филозофском смислу, Пељевинови јунаци пролазе пут од монизма ка дуализму, да би на крају дошли до плурализма. Управо ти процеси чине језгро Пељевинове поетике. Ако се у складу са постмодернистичком филозофијом свеопшти плурализам доживљава као једини прихватљив облик односа према неком феномену, услед одрицања оригиналности и непоновљивости појединачне људске личности (будући да се она у постмодернизму доживљава као резултат утицаја најразличитијих извора информација које утичу на формирање те појединачне личности), онда се у складу са принципима плурализма руше сви концепти који захтевају категоричко и прецизно тумачење. То отвара простор да се у Пељевиним делима

деконструишу концепти реалности, простора, времена, културног наслеђа, па на крају крајева, и самог човека и језика којим он говори. У том смислу стваралаштво овог писца би се могло сврстати у постмодернизам, али истовремено оно излази из оквира постмодернизма, будући да је сама постмодернистичка поетика такође предмет пародије у његовим делима.

Развој језика од једног претежног конкретног означавања предмета и појава до изузетно сложене структуре испреплетаних апстрактних појмова са веома садржајним културно-историјским контекстом имао је огромни утицај на изглед савременог света. Испоставило се да је напореда са језиком и сам наш свет постао много компликованији и сложенији. Веза између света и језика није остала незапажена, па су многи научници и истраживачи почели да се интересују за улогу језика у одређењу граница света појединачне људске свести. Између осталог, развој способности језика да означи и оно што излази из оквира непосредне људске перцепције условио је и поделу на материјално и духовно, што је свој одраз нашло у многим религиозним системима из прошлости и садашњости. Напослетку, језик је, као својеврсно колективно складиште свести, постао носилац традиционалне слике света једног друштва, кључни показатељ вредносних оријентира човека.

Језик Пељевинових дела, и не само његових, постаје материјал помоћу којег писац остварује деконструкцију поменутих концепата у савременој књижевности. Пељевинов језик карактерише веома широк спектар измена у функционалности знака и означеног. У том смислу од посебног значаја су нам студије у области семиотике Јурија Лотмана, који је управо на основу Де Сосирове теорије почео да пише о разлици између језика, под којим се подразумева строго нормирани знаковни систем, са једне стране, и говора, који карактерише већа слобода утицаја мисаоних процеса. Разликујући спољашњи и унутрашњи говор, Лотман је тежио да постулира уметничко стваралаштво као комуникацију „Ја – Ја“ типа, док стандардни језик за њега представља комуникацију „Ја – Он“ типа. И један и други тип комуникације условљен је процесом превођења мисли у знакове, који Лотман назива кодирањем, с тим што се у комуникацији „Ја – Ја“ типа, у уметничком стваралаштву, тај код битно разликује од оног у комуникацији „Ја – Он“ типа. На пример, у поетском стваралаштву Лотман пише о тзв „поетическом сдвиге“ као резултату кодирања комуникације песника самог са собом. Овакав опис стваралачког процеса значајан

нам је зато што у Пељевиновим делима нарушава и структура „Ја“ осећања, и структура кодирања мисли у знакове. Подела личности, шизофренија, која постаје свеприсутни мотив у савременој књижевности, па тако и у стваралаштву Пељевина, има управо тај задатак да уздрма конвенционалне представе о непоколебљивости „Ја“ осећања. Појава имагинарних личности, па чак и читавих имагинарних светова у свести шизофреничара, који са њихове тачке гледишта делују много реалније него људи из стварног света, откривају могућност знакова не само да попримају значења, већ и да стварају нова. Управо у томе, у производњи нових значења се и назире веза између шизофреније и стваралаштва, те не чуди да је један од најчешћих типова јунака у постмодернистичкој књижевности управо писац или уметник са дијагнозом шизофреније. Утолико је и значајна тзв. „језичка слика света“ коју писац даје у својим делима, односно читав спектар асоцијација који у свести главних јунака његових дела настаје приликом размишљања о одређеном предмету или појави.

Како се карактер односа између знака и означеног са протоком времена мењао, тако су речи обрастале мноштвом значења које, у зависности од образовања, васпитања, начитаности, професије, интелигенције и бројних других карактеристика појединачне људске личности, обликују свет у којем та личности живи. Посматрано са тачке гледишта односа знака и означеног, чини се да свет у којем човек живи карактерише општа метафоричка структура, где се стално одвија процес преношења значења са једног појма на други, које последично води ка настанку нових слојева значења. Представа о могућности језика да стално производи нова значења надовезује се на још једну филозофску школу која за Пељевиново стваралаштво има суштинско значење. То би била филозофија језика Лудвига Витгенштејна, посебно онај део у којем се границе мог језика сматрају границама мог света. Иако ће Витгенштејн у својим каснијим радовима битно да измени своје закључке из Логичко-филозофског трактата, ова провокативна мисао постала је инспирација за многе писце. Тако се тзв. Пељевинови „погранични светови“, описани у бројним радовима посвећеним његовом стваралаштву, у првом реду тичу метаморфоза руског језика, али не у смислу граматичке норме, већ у Лотмановом смислу односа говора и његове функционалности. Сваки говорник у Пељевиновим делима постаје носилац свог света, који је условљен оним односом између знака и означеног, који је својствен његовом свету.

Управо се у таквом односу према ставрности крије један од најстаријих механизма функционисања људске свести – митолошко мишљење, које је имало пресудну улогу у обликовању људског идентитета. Свест о себи и о свом месту у одређеној људској заједници изродила је још једну бинарну опозицију, засновану на представи о личном и колективном идентитету, премда је у основи „Ја“ и „Ми“ осећања један те исти механизам изградње идентитета, које се у великој мери темељио на митовима и значењу акумулираном у језику.

За све ове поделе по моделу бинарних опозиција упориште се дуго тражило у тзв. објективном свету, да би се након фундаменталних научних открића у области неурологије средином XX века почело размишљати о утицају људског мозга на функционисање језика и перцепцију света. Испоставило се да је бинарна структура света условљена не реалном поделом свега што постоји на два начела, већ самим људским бићем које покушава да тај свет сагледа. Бинарност самог човека нашла је свој одраз и у његовом језику, и у његовом размишљању, и у његовој перцепцији и интерпретацији свега што га окружује. Бинарне опозиције престале су да буду средство које описује свет, већ средство које описује човека и његову свест, људску цивилизацију и човечанство уопште. Управо је таква промена размишљања о свету и инспирисала повећано интересовање за људску свест, измењена стања свести, шизофренију, и бројне друге психичке процесе које карактеришу тежњу човека да превлада границе спознаје које му намеће сопствени организам.

Узимајући у обзир све наведено, за писце и остале ствараоце на крају XX и почетком XXI века као централна се намеће тема истраживања свести. Овде тај појам треба схватити крајње широко – то није само скуп процеса који се одвијају у великом мозгу, већ у пројекцији на колектив постаје основни градивни елемент света у којем човек живи. Ова запажања о свету и човеку постају учестала тема савремене књижевности, без обзира на то да ли се ради о постмодернистичкој поезији или не. Стваралаштво Виктора Пелевина посвећено је управо таквој једној анализи људске свести, подсвести, колективног свесног и несвесног, тј. оних елемената људске личности који обликују савремено друштво и свет. Стварајући своја дела у једном несигурном и тешком времену, испуњеном неизвесношћу и распадом система вредности, Пелевин је тежио да на примеру оних процеса који су се одвијали у руском друштву током 90-х година прикаже

трансформације и мутације свести под утицајем различитих, врло често контрадикторних, идеолошких система.

Како је за XX век била карактеристична противтежа два, пре свега, идеолошка система, проналазак свог места у таквом свету није био превише компликован ни за једну од супротстављених страна. Ситуација се, међутим, битно искомпликовала након што је та противтежа идеолошког Истока и идеолошког Запада нестала, јер су са њом нестали и кључни елементи идентитета совјетског грађанина. Зато се руско друштво 90-х година затекло у потрази са сопственим идентитетом, за самом суштином постојања руске државе и народа. Ова криза идентитета нашла је свој одраз у делима бројних руских писаца, али је она можда најоригиналније заступљена у делима Виктора Пељевина. Трагајући за одговорима на питања о кључним проблемима руске свакодневнице 90-х година, Пељевин спроводи шизоанализу колективног несвесног руског народа, деконструишући на саставне делове основне елементе руског идентитета, језика, културе, књижевности итд. Исток и Запад у његовом стваралаштву не представља некакву реалну и објективну слику о различитим деловима света, начинима њиховог функционисања и карактеристикама њихове културе, већ руску перцепцију свега онога што се може интерпретирати као источно или западно, и које истовремено остварује велики утицај на руски идентитет.

Тако је писац током 90-х материјализовао ову духовну дихотомију руског колективног несвесног путем два романа – поменутог „Чапајева и Празнине“, у којем су анализирани најучесталији елементи Истока у руској култури, и „Генерације „П“, где је приказан коначни и потпуни тријумф западног конзумеризма у руском друштву. Како су 90-е године биле обележене преовладавајућим осећањем песимизма не само због распада државе (СССР-а), раста сиромаштва, насиља и страдања, већ и због уметничког расположења епохе (као реакција на доминацију соцреализма), Пељевинове прве приче и романи осврћу се на наслеђе Совјетског савеза, али оно што је битно разликовало писца од осталих уметника тог доба јесте другачији приступ сагледавању те историје. За разлику од популарног и распрострањеног одклона „у супротну страну“, Пељевин покушава да у својим делима непристрасно анализира кључне елементе идеолошког и друштвеног система Совјетског савеза, показујући како је тај систем успевао да дуги низ година обликује свест совјетских грађана. Та анализа ће писцу помоћи да у својим каснијим радовима опише сличне механизме

утицања на људску свест у другачијим системима, услед чега његова дела почињу да попримају карактер романа упозорења, књижевних дела која имају за циљ да укажу на главне проблеме са којима се човек у савременом свету суочава.

У корену свих идеолошких система Пељевин као да налази једну заједничку премису од које све почиње, а то је конкретно мисао о истини која не постоји као објективно, чињенично стање ствари, већ као резултат колективне вере људи у такав поредак. Овакав закључак је, по свој прилици, и инспирисао интересовање писца за будистичко учење, које је утемељено на сличној идеји о свету као резултату процеса који се одвијају у људском уму. Као нека врста универзалног одговора на људско страдање, будизам није понудио решења за изазове са којима се друштво суочава, већ преноси категорију страдања и среће на ниво производа људског ума. Тако је и страшни, наказни свет о којем писац врло често приповеда у својим делима постао ништа друго до производ самих постмодерниста. Будизам, и шире – источњачки мистицизам, који директно или индиректно присуствује у Пељевиновом стваралаштву већ од првих радова, не чини духовну основу, нити главни циљ приповедања, и у том смислу је крајње погрешно сматрати писца некаквим проповедником зен-а. Квазибудизам у његовом стваралаштву заправо је одговор на скретање европске филозофије у правцу једне, могло би се рећи, претежно антихуманистичке теорије, условно означене термином постмодернизам. За постмодернистичку поетику донекле уобичајени песимизам карактеристична је деконструкција митова и идеја, која за собом, по правилу, оставља осећај испразности и бесмисла постојања. Супротстављајући се у одређеном смислу оваквом стању људске свести, Пељевин не нуди нови идеје и митове, већ другачији поглед и тумачење постојећих, покушавајући на тај начин да докаже да је човек тај који обликује свет, а не свет човека. У замену за онај идентитет који су бивши грађани Совјетског савеза изгубили заједно са распадом те државе, Пељевин не води своје читаоце ка изградњи новог, већ ка ослобођењу од потребе да своје „Ја“ везују за велике идеје и митове. У томе и јесте суштина пута ка тзв „нирвани“ његових јунака – источњачки религиозни мотив достизања пробуђеног стања свести овде се користи само као метафора за ослобођење од утицаја различитих идеологија.

Свака идеологија која обликује хијерархију одређеног друштва неизоставно уводи свој језик, свој систем вредности, и свој дискурс. У процесу митологизације сви ти идеолошки елементи постају за члана социума апсолутне и

недвосмислене истине које обликују сам његов идентитет, његову личност. Тако је и процес ослобођења од „самог себе“, заправо ослобођење од свог лажног идентитета. У пракси, ослобођење од једне идеологије, од једног лажног идентитета, по правилу води пригрљивању другог. Зато је достизање некакве „апсолутне слободе“, потпуно ослобађање од свих облика лажних идентитета, готово немогуће, јер такав степен „деидологизације“ не оставља ни један елемент идентитета личности. Управо ту будизам налази своје место у стваралаштву Пељевина, али не у оном облику који се може довести у везу са оригиналним будистичким учењем.

Писац на примеру главних јунака „Чапајева и Празнине“ и „Генерације „П“ не приказује некакво „буђење свести“, превлађивање оквира уобичајеног постојања, достизање просветљеног стања ума, већ управо супротно, немогућност јунака да изађу из оквира свог „унутрашњег света“. И Петар Празнина и Вавилен Татарски на крају свог пута остају привржени њима својственом погледу на свет, одбацујући све аргументе који покушавају да их убеду у супротно. Док један бежи од реалија живота у Русији 90-х година у носталгични свет револуције и изградње комунизма, који наставља да живи једино у облику остатака митова соцреалистичке пропаганде, други се инспирише новим либералним вредносним системом до те мере, да за њега емоционално-духовна компонента постојања престаје да има универзални значај. Овакво позиционирање јунака на најбољи начин описује разбијеност руске колективне свести на два полуса, на оне чији се идентитет нераздвојиво повезао са совјетским наслеђем, и на оне који су у процесу пригрљивања конзумеристичког начина живота почели да спаљују све елементе идентитета који би их, по њиховом схватању, могли ометати на том путу. И сама подела на Исток и Запад придобија обресе овакве супротстављености – пошто се нови вредносни систем махом доживљавао као нешто што долази са Запада, првенствено из Сједињених Америчких Држава, по тој аналогији је све совјетско добило епитет источњачког наслеђа. Зато Пељевин често у својим делима гради помало необичне и фантазмагоричне везе између социјалистичке идеологије и источњачке религиозне филозофије и традиције.

Експерименти са језиком у поменутих романима одражавају пишење виђење метаморфоза руског друштва, где се наглашава разматрана веза између језика и света. Говор јунака Пељевинових дела представља одраз психолошког стања људи који су живели у 90-м годинама, и у чијој су се свести преламали

утицаји социјалистичког новојаза и тзв. „блатног“ жаргона, језика криминалаца и бандита. Свеопшти стилистички хаос живог руског језика преплиће се хаосом свакодневног живота, чиме се постиже ефекат урањања у свест људи који су одрастали у једном систему вредности, и изненада се нашли у другом. Такво стање изазива ефекат својеврсне колективне шизофреније, разбијања колективног несвесног на елементе од којих Пељевин формира нове комбинације и нове светове. Али тај „нови свет“ не представља ништа друго до пројекцију садржине сопственог „Ја“ на огледало, које омогућава самосагледавање процеса који се одвијају унутар сопствене личности, и спознавања бесконачне могућности човека да буде не само свој господар, већ господар свог света. Тако Вавилен Татарски постаје господар свог „огледала“ – телевизијског пријемника, док је Петар Празнина напослетку загосподарио својим сновима.

Животни пут јунака Пељевинових романа не успева, међутим, да сакрије оно трагично што се крије иза њихове, на први поглед, симпатичне судбине. Интелектуално пародирање, оксиморони и мешање високог и ниског има само естетску функцију, иза које се налази суштински егзистенцијални проблем савременог човека – ефекат огледала у њему открива празнину, у којој се међусобно поништавају и социјализам и конзумеризам, и религија и наука, и Чапајев и богиња Иштар, и живот и смрт. Сагледавајући садржину свог „Ја“, Пељевинови јунаци се ужасавају слике у огледалу, видећи у њој одсуство било каквих елемената идентитета услед свеопште деидологизације и демитологизације. Овакво приповедање представља критику не само постмодернизма у његовој оријентисаности на деконструкцију структура и система, већ и неких основних принципа на којима почива савремено друштво. У покушају да ослободи човека „ружног наслеђа прошлости“, заснованог на традиционалним вредностима, религиозним и националним елементима идентитета, савремено цивилизација не нуди ништа што би могло човеку да пружи осећај смисла постојања и доприноса свеопштем развоју човечанства. Па и сама та огромна празнина у људској души покушава да се прикаже као највеће достигнуће савремене цивилизације, као велико и коначно ослобођење од робовања идолима прошлости – оваква се перцепција савремених социјалних процеса поклапа са појединим учењима тибетанског будизма, што је Пељевин и искористио у својим романима.

Тако је појам Празнине у Пељевиновим делима, и нарочито у роману „Чапајев и Празнина“, придобио обресе не оригиналног религиозно-филозофског концепта будизма вађарана школе, већ одређене врсте западњачке интерпретације тог појма. Мотиви Истока које налазимо у његовим делима дају се у оним формама, које су у највећој мери распрострањени у западњачком доживљају источних цивилизација, док се мотиви Запада, опет, дају из перспективе источњачког поимања западног система вредности. Тако се достиже ефекат двоструког огледала, с тим што је одраз и у једном и у другом случају искривљен свакојаким стереотипима и заблудама, које на најбољи начин сведоче о утицају митова на људску свест, са једне стране, и о универзалности људског духа, са друге. Судар Истока и Запада у Пељевиновим делима тиме резултира истим оним осећањем Празнине у човеку, која настаје као резултат и других унутрашњих конфликта бинарних опозиција у свести јунака. Исток и Запад у перцепцији писца постају исти онакви носиоци идентитета, какви су многи други митови који се код Пељевина и осталих постмодернистичких писаца деконструишу, али је њихово место у свести човека значајно по томе, што у случају њиховог одсуства не остаје ништа што би могло да послужи осмишљавању личног постојања.

ЛИТЕРАТУРА

1. Автономова Н.С. (2011) *Философский язык Жака Деррида*. Москва: РОССПЭН.
2. Аллахвердиев Г.В. (2013) Эволюция идеи свободы в истории восточной и западной философской мысли (сравнительный анализ) // *Вестник КемГУ*, № 2 (54) Т. 1.
3. Андросов В. П. (2001) *Будда Шакьямуни и индийский буддизм. Современное истолкование древних текстов.*, М.: Издательская фирма «Восточная литература» РАН.
4. Анфимов В.Я. (1935) К вопросу о психопатологии творчества. В. Хлебников в 1919 году // *Труды 3-й Краснодарской клинической городской больницы*. Вып. 1. Краснодар: Издание Краснодарского горздравотдела.
5. Афанасьева В. К. (1979) *Гильгамеш и Энкиду. Эпические образы в искусстве*. Москва: Наука.
6. Бабичев Н.Т. Боровской Я.М. (1988) *Латинско-русский и русско-латинский словарь крылатых слов и выражений*. Москва: Русский Язык.
7. Бахтин М.М. (1997) *Собрание сочинений*. Т. 5. Москва: Русские словари.
8. Бердяев Н. (2008) *Русская идея*. СПб.: Азбука-классика.
9. Блинников Л. В. (1997) *Великие философы: учебный словарь-справочник*, изд. 2. Москва: издательская корпорация Логос.
10. Бодрийяр Ж. (2015) *Симулякры и симуляция/ Simulacres et simulation (1981)*, рус. перевод 2011, пер. А. Качалова. Москва: Рипол-классик.
11. Бодрийяр Жан (2006) *Поп-арт: искусство общества потребления? // Общество потребления. Его мифы и структуры*. Москва: Культурная революция; Республика.
12. Борода Е. Проза Виктора Пелевина как диагностика социальной энтропии, проверено 01.09.2017. на странице: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-proza/1.html>.
13. Бреславец Т. И. (1994) *Поэзия танка // Очерки японской поэзии IX-XVII веков*. Москва: Восточная литература.
14. Васильченко Г.С., Агаркова Т.Е., Агарков С.Т. и др. (1990) *Сексопатология: справочник / Под ред. Г.С. Васильченко*. Москва: Медицина.
15. Васькин А.А. Уланов М.С. (2013) *Пространство и время в буддийской картине мира*. // *Вестник Калмыцкого университета*.

16. Веллер М., Буровский А. (2007) Гражданская история безумной войны. Москва: АСТ.
17. Виденгрэн, Г. (2001) Мани и манихейство / Пер. Иванов С. В. СПб.: Евразия.
18. Витгенштейн Людвиг (2005) Избранные работы / Пер. с нем. и англ. В. Руднева. Москва: Издательский дом „Территория будущего“.
19. Гайдар Е.Т. (2012) Дни поражений и побед // Собрание сочинений. Т. 1. Москва: Издательский дом “Дело”.
20. Гегель Г.В.Ф. (1932) Лекции по истории философии. Книга первая. Москва: Партийное издательство.
21. Гекертон Ч.У. (1995) Тайные общества всех веков и всех стран: Сборник исторических материалов. М.: Терра.
22. Гваттари Феликс (1991) Язык, сознание и общество (О производстве субъективности) // Логос. Кн. 1. Ленинград: Издательство ЛГУ.
23. Грибова Ю.А. Пигин А.В. Из Жития Василия Нового: хождение Феодоры по воздушным мытарствам. Перевод М.Б. Михайловой и В.В. Семакова, комментарии А.В. Пигина. Проверено 22.10.2017. на странице <http://lib.pushkinskiydom.ru/Default.aspx?tabid=5134>.
24. Грицанов А.А. (2001) Всемирная энциклопедия: Философия. Москва: АСТ.
25. Грицанов А., Можейко М. (2001) Постмодернизм. Энциклопедия. Минск: Интерпрессервис, Книжный дом.
26. Грицанов А.А., Румянцева Т.Г. (2002) История Философии: Энциклопедия. Минск: Книжный Дом. М. А. Можейко.
27. Грицанов А.А. Абушенко В.Л. (2003) Энциклопедия социологии. Минск: Книжный Дом.
28. Гулыга А.В. (2003) Русская идея и ее творцы. Москва: ЭКСМО.
29. Гурин С. Пелевин между буддизмом и христианством. Проверено 17.01.2017. на странице: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-gurin/1.html>.
30. Гусева Н.Р. (1977) Индуизм: История формирования: Культовая практика. Москва: Наука.
31. Далькова-Парфирович В.С. (2002) Калачакра, пространство и время в тибетском буддизме // Гленн Муллин. Практика Калачакры. М.: Беловодье.
32. Дандарон Б.Д. (1973) Содержание мантры Ом Мани Падме Хум. Из сборника „Труды по востоковедению“, т. 1, вып. 2. Тарту.

33. Данилевский Н.Я. (2008) Россия и Европа. Москва: Институт русской цивилизации.
34. Дарвин Ч. Путешествие натуралиста вокруг света на корабле «Бигль». Проверено 24.10.2017. на странице: <http://charles-darwin.narod.ru/beagle/>.
35. Демосфенова Г.Л. Нурок А.Ю. Шантыко Н.И. (1962) Советский политический плакат. М.: Искусство.
36. Деяния богов: Когда вверху... — «Энума элиш». (2000) Когда Ану сотворил небо. Литература древней Месопотамии / Пер. с аккад., сост. В. К. Афанасьевой и И. М. Дьяконова; Институт востоковедения РАН. М.: Алетейа.
37. Дёрфер Г. Бьюри Дж. (1984) О языке гуннов. // Зарубежная тюркология. Вып. 1. Древние тюркские языки и литературы. М.: Восточная литература.
38. Диунов М. (2008) Русский кочевник. Александр Дугин в преддверии нового политического перерождения // Русский журнал, Выпуск №1, май.
39. Доклад Комиссии Государственной думы Федерального Собрания Российской Федерации по дополнительному изучению и анализу событий, происшедших в Москве 21 сентября — 5 октября 1993 года, проверено 07..07.2017. године на страницы: https://www.google.rs/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwjj072cit_VAhVDtxoKHcitDOAQFgglMAA&url=http%3A%2F%2Ffigpr.ru%2Fsites%2Fdefault%2Ffiles%2FDokladGD-1993_0.doc&usg=AFQjCNHl4NxmliTKizxv7QsJk82xeq_Cmw.
40. Доманов О. А. (1998) Дзэн-буддизм и этика // Философия: история и современность. Сборник научных трудов / В. П. Горан, В. Н. Карпович, И. В. Форонов. Новосибирск: НИИ МИОО НГУ.
41. Достоевский Ф.М. (1991) Братья Карамазовы. // Собрание сочинений в 15 томах. Т. 9. Л.: Наука.
42. Дрейслер И. С. (1964) Советское право и моральный кодекс строителя коммунизма. М.: Юридическая литература.
43. Еремин Е.М. (2010) Религиозные искания рок-поэта Б. Гребенщикова (на материале поэтических текстов альбома “Сестра хаос”) // Религиоведение. № 2.
44. Ефремов И. (1963) Лезвие бритвы – спор о красоте. Проверено 28.07.2017. године на страницы: http://books.rusf.ru/unzip/add-on/xussr_gk/efremi01.htm?9/89.

45. Жукова А.Е., ред. (1998) История Японии. Москва: Институт востоковедения РАН, Т. 1. С древнейших времен до 1968 г.
46. Жуковская Н.Л., Корнев В.И. (1992) Буддизм. Словарь. Москва: Республика.
47. Заключение Конституционного суда Российской Федерации от 21 сентября 1993 года, проверено 05.07.2017. године на страници: <http://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ARB&n=4407#0>.
48. Заломкина Г.В. (2005) Москва-Петушки: другая дорога в Икстлан // Памяти профессора В.П. Скобелева: проблемы поэтики и истории русской литературы XIX-XX веков: международный сборник научных статей. Под ред. С.А. Голубкова, Н.Т. Рымаря. Самара: «Самарский университет».
49. Ильин В, Машенцев А. (2006) Философия в схемах и комментариях. СПб: Питер.
50. Ильин Илья Петрович (1996) Постструктурализм. Деконструктивизм. Постмодернизм. Москва: Интрада.
51. Канаева Н. А. (2011) Татхагата-гарбха // Философия буддизма: энциклопедия / отв. ред. М. Т. Степанянц. Москва: Вост. лит., ИФ РАН.
52. Кант И. (1907) Критика чистого разума. Пер. с нем. и предисл. Н. Лосского. СПб: тип. М. М. Стасюлевича.
53. Кант И. (1963) Основы метафизики нравственности // Сочинения в шести томах. Т. 4. М.: «Мысль».
54. Караев Н. (2001) Пелевин в глазах смотрящего. Проверено 29.08.2017. на страници <http://pelevin.nov.ru/stati/o-kar/1.html>.
55. Ключников Б. (2000) О глобализации, новом тоталитаризме и России // Наш современник, № 5, проверено 10.08.2017. на страници burkina-faso.narod.ru/annals/kluch1.html.
56. Костомаров В.Г. (1999) Языковой вкус эпохи. Из наблюдений за речевой практикой массмедиа. 3-е изд., испр. и доп. СПб.: Златоуст.
57. Кузьмин С. Л. (2011) История барона Унгерна. Опыт реконструкции Москва: изд. научных изданий КМК.
58. Куприянова И.П. (1991) Гамсун К. Избранное. Предисловие к изданию. Ленинград: Лениздат.
59. Крыштановская О.В. (2002) Бизнес-элита и олигархи: итоги десятилетия. // Мир России. Т. 11. № 4.

60. Лама Сонам Дордже. (2006) Смерти вопреки. Антология тайных учений о смерти и умирании традиции дзогчен тибетского буддизма / Пер. С тибетского и комментариев ламы Сонама Дордже. Москва: Ориенталия.
61. Лейбниц Г. (1982) Соч. в 4-х томах. Т. 1. Москва: Мысль.
62. Леонтьев К.Н. (2007) Восток, Россия и Славянство. Москва: Эксмо.
63. Лотман Ю.М. (1985) Проблема Востока и Запада в творчестве позднего Лермонтова // Лермонтовский сборник. Ленинград: Наука.
64. Лотман Ю.М. (2015) А.С. Пушкин: биография писателя. Роман «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Азбука.
65. Малахов В.С., Филатов В.П. (1991) Современная западная философия: Словарь Москва: Политиздат.
66. Маньковская Надежда Борисовна (1995) Париж со змеями (введение в эстетику постмодернизма). Москва: ИФРАН.
67. Маньковская Н.Б. (2000) Эстетика постмодерна. СПб.: Алетейя.
68. Махов А. Е. (2006) Инкубы и суккубы // HOSTIS ANTIQUUS: Категории и образы средневековой христианской демонологии. Опыт словаря. Москва: Intrada.
69. Мелетинский Е.М. (ред) (1990) Мифологический словарь. Москва: Советская энциклопедия.
70. Мелетинский Е.М. (2000) Поэтика мифа (исследования по фольклору и мифологии Востока). М.: Наука.
71. МНМ 2008: Мифы народов мира (электронное издание). (2008) Под ред. С. А. Токарева, Москва: Советская энциклопедия.
72. Моисеев С.Р. (2002) Взлет и падение монетаризма // Вопросы экономики. № 9.
73. Муриков Г. Параллельные миры, проверено 02.09.2017. године на страници: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-murikov1/1.html>.
74. Науменко Т.В. (2007) „Четвертая власть“ как социологическая категория. Проверено 10.08.2017. на страници www.intelros.ru/2007/07/06/print:page,1;tv_naumenko_chetvertaja_vlast_kak_sociologicheskaja_kategorija.html.
75. Непомнящих Н.А. (2012) Железная дорога как комплекс мотивов в русской лирике и эпике // Сюжетно-мотивные комплексы русской литературы. Новосибирск: Академическое издательство «Гео».

76. НФЭ: Новая философская энциклопедия (2010), под ред. Степина В.С. и Семигина Г.Ю. Том III: Н-С. Москва: Мысль.
77. Новицкий Ор. М. (1830) Постепенное развитие древних философских учений в связи с развитием языческих верований. Часть I. Религия и философия древнего Востока. Киев: Университетская Типография.
78. Павленко Н.А. (1954) Александр Невский: Киноповесть // Собр. соч. Т.4. М.: Государственное издательство художественной литературы.
79. Пахомов С. В. (2004) Антология дзэн. СПб.: Наука.
80. Паце Ђ. (1977). Атлас гљива, Загреб: Просвјета.
81. Пелевин В. (1999) Желтая стрела, сборник. М.: Вагриус.
82. Петровский, Н. А. (2000) Словарь русских личных имён. Москва: АСТ.
83. Петровский М. (1925) Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов. В 2-х т. Т. 2. Москва; Ленинград: Френкель.
84. Платонов О.А. (2009) Славянофилы. Историческая энциклопедия. Москва: Институт русской цивилизации.
85. Пронников В.А. Ладанов И.Д. (1985) Японцы (этнопсихологические очерки). Издание 2-е, исправленное и дополненное. Москва: главная редакция восточной литературы издательства «Наука».
86. Прохоров А. М. (1970) Большая Советская Энциклопедия. 3-е изд. Т. 2. Ангола – Барзас. Москва: Советская Энциклопедия.
87. Пчёллов Е.В. (2001) Рюриковичи. История династии. М.: Олма-Пресс.
88. Рабинович В. Л. (1979) Алхимия как феномен средневековой культуры. М.: Наука.
89. Радхакришнан С. (1956-1957, репринт 1994) Индийская философия Т. I. Москва, СПб: Стикс.
90. Романчук Л.А. (2012) Демонизм. Зверь Апокалипсиса (мифы, версии, реалии). М.: Мэйлер.
91. Ростовский Д. (2011) Житие 276: Житие преподобного отца нашего Василия Нового // Жития святых. Проверено 22.10.2017. на странице https://azbyka.ru/otechnik/Dmitrij_Rostovskij/zhitija-svjatykh/276#note2194.
92. Рубинштейн Лев. (година) Когда же придет настоящий «П»? Проверено 28.09.2017. године на странице <http://pelevin.nov.ru/stati/o-rub/1.html>.
93. Руднев Вадим Петрович (1999) Словарь культуры XX века. Москва: Аграф.

94. Савченко В. А. (2000) Григорий Котовский: из уголовников в герои // *Авантюристы гражданской войны: Историческое расследование*, Харьков: АСТ.
95. Сергеев А. (1992) О Гамсуне // Гамсун К. *Избранные произведения*. Москва: Панорама.
96. Серов В. (2003) *Энциклопедический словарь крылатых слов и выражений*. Москва: «Локид-Пресс».
97. Сказания Приска Панийского (1861) // *Учёные записки второго отделения императорской академии наук. Книга VIII*. СПб.
98. Скоропанова Ирина Степановна (2001) *Русская постмодернистская литература*. Москва: Флинта.
99. Ставицкая Н.П. (2004) *Идентичность личности в буддизме*. // Первые Торчиновские чтения. *Религиоведение и востоковедение: Материалы научной конференции*. С.-Петербург, 20-21 февраля 2004 г. / Сост. И отв. ред. С.В. Пахомов, – СПб.: Изд-во С. Петербургского университета.
100. Струмилин С.Г. (1957) *Планирование в СССР*. Москва: Госполитиздат.
101. Судзуки Д. Т., Кацуки С. (1993) *Дзэн-Буддизм: Основы Дзэн-Буддизма. Практика Дзэн*. Бишкек: МП «Одиссей», (Библиотека Восточной религиозно-мистической философии).
102. Судзуки Д. Т. (2004) *Очерк первый. Практика коанов как путь к реализации сатори, или достижению просветления // Очерки о дзэн-буддизме. Част вторая / под ред. С. В. Пахомова*. СПб.: Наука.
103. Соколов В. В. (1990) *Основной вопрос философии в его историко-философской конкретности и развитии // «Философские науки» № 8*.
104. Соловьев В. (1890) *Новая выходка против книги Н.Я. Данилевского // Новое время, №№5231 – 21 сен., 5242 – 2 окт.*
105. Торчинов Е.А. (1998) *Религии мира: опыт запредельного. Психотехника и трансперсональные состояния*. СПб: Петербургское востоковедение.
106. Торчинов Е.А. (2002) *Буддизм: карманный словарь*. СПб.: Амфора.
107. Тюрюканова Е.В. (1996) *Миграция женщин из России: еще одна «стратегия успеха»? // Гендерные аспекты социальной трансформации*. М.: Институт социально-экономических проблем народонаселения РАН.
108. Ушаков Д.Н. (2009) *Толковый словарь Ушакова*. Москва: АСТ/Астрель.
109. Фальков А. (1992) *Патанджали. Йога-сутра*. Москва: Молодая гвардия.

110. Фигуровский Н. А. (1969) Очерк общей истории химии. От древнейших времен до начала XIX века. Москва: Наука.
111. Федосеев П. Н. и др. (1973) Научный коммунизм: Учебник. 2-е изд. М.: Политиздат.
112. Фоменко Л.П. (2004) Мотив железной дороги в прозе Платонова // Творчество Андрея Платонова. Исследования и материалы. Кн. 3. СПб: Наука. Ленинградское отделение.
113. Фрейденберг Ольга Михайловна (1993) Происхождение пародии // Русская литература XX века в зеркале пародии. Москва.
114. Хайдеггер, М. (1997) Бытие и время / Пер. с нем. В. В. Бибихина. Москва: Ad Marginem, Переизд.: СПб.: Наука, 2002; Москва: Академический проект.
115. Хосроев, А. Л. (2007) История манихейства (Prolegomena). СПб.: Филологический факультет Санкт-Петербургского государственного университета.
116. Че Гевара Э. (2006) Статьи, выступления, письма. Москва: Культурная революция.
117. Шварц Т. (1964) От Шопенгауэра к Хейдеггеру. Москва: Прогресс.
118. Шопенгауэр А. (1992) Метафизика половой любви / Избранные произведения. Москва: Просвещение.
119. Шохин В.К. (2010) Новая философская энциклопедия. Институт философии РАН. Интернет издание, проверено 20.09.2017. на странице: <https://iphlib.ru/greenstone3/library/collection/newphilenc/document/HASH018dd6ec7a549db4256a3b8d?p.s=TextQuery>.
120. Щербин А. (2008) Излечение от внутренней жизни. По роману В. Пелевина «Чапаев и Пустота». Проверено 20.07.2017. године на странице: <http://pelevin.nov.ru/stati/o-vnutr/1.html>.
121. Энциклопедический словарь Ф.А. Брокгауза и И.А. Ефрона: <http://www.vehi.net/brokgauz/>.
122. Эрдэнипэл. (2005) Конечная причина религий в Монголии // История в трудах ученых лам / Железняков А.С.; Цендина А.Д. (сост.). Москва: Товарищество научных изданий КМК.
123. Юнг К. Г. (1996) Душа и миф: шесть архетипов / Пер. С англ. Киев: Государственная библиотека Украины для юношества.

124. Юсупова Г. И. (2007) Духовная традиция дзэн и современность: к истокам толерантного сознания (теоретические аспекты) // Вестник Дагестанского научного центра РАН. Махачкала: Региональный центр этнополитических исследований ДНЦ РАН, № 28.
125. Ян Хин-шун. (1972) Дао дэ цзин // Древнекитайская философия. Москва: «МЫСЛЬ».
126. Albrecht U. Kirschner N.E. Grüsser S.M. (2007) Diagnostic instruments for behavioural addiction: an overview. Psychosoc Med: Doc11.
127. Bernstein E. (1984) Die Voraussetzungen des Sozialismus und die Aufgaben der Sozialdemokratie. Hamburg.
128. Bienkowski P. Millard A.R. (2000) Dictionary of Pennsylvania Press.
129. Black J. Green A. (1992). Gods, Demons, and Symbols of Ancient Mesopotamia: An Illustrated Dictionary.
130. Bowen J. (2001) "Silicon Graphics, Inc." // Encyclopedia of Computers and Computer History. New York: Fitzroy Dearborn Publishers.
131. Burn J. Barnett M. Marshall P. (2002). E-Business strategies for Virtual Organizations. Oxford: Taylor & Franics Ltd.
132. Blackmore S. (2013) Consciousness: An Introduction, Routledge.
133. Brynhildsvoll K. (2005) Between Early Literary Modernism and Contemporary Postmodernism: Jan Kjaerstad rewrites Knut Hamsun's Novel Hunger 100 Years Later // China Academic Journal. № 3.
134. Carabine Deirdre (2015), The Unknown God: Negative Theology in the Platonic Tradition: Plato to Eriugena. Oregon: Wipf and Stock Publishers.
135. Carnegie D. (1960) How to Win Friends And Influence People. Introduction by Lowell Thomas.
136. Claire I. Ebih-II, the Superintendent of Mari. Musée du Louvre. Проверено 20.08.2017. на странице <http://www.louvre.fr/en/oeuvre-notices/statue-ebih-il-nu-banda>.
137. Collier B. (1976) The Battle of the V-Weapons. Morley: The Elmfield Press.
138. David W. (1993) The Third Reich: Politics and Propaganda. London: Routledge.
139. Dicker, Georges (2002). Hume's Epistemology and Metaphysics: An Introduction. Routledge.

140. Doherty Brian. (2000) Rage on. The strange politics of millionaire rock stars. // Reason (digital magazine). Issue of the October 2000, проверено 01.08.2017. године на страници: <http://reason.com/archives/2000/10/01/rage-on>.
141. Eliade M. (1964) Shamanism. Archaic Techniques of Ecstasy. Leningrad.
142. Egan K. (1992) Imagination in Teaching and Learning: The Middle School Years. Chicago: University of Chicago Press.
143. Foucault M. (1972) Preface. In Deleuze and Guattari, Anti-Oedipus, Minneapolis: University of Minnesota Press.
144. Farid Un-Din Attar (1971). The Conference of the Birds. Translated by Nott, C.S. London, Great Britain: Routledge & Kegan Paul Ltd.
145. Fedorchenko S.N. (2011) PR-tehnologiya spin-doktoringa [PR-technologies of spin-doctoring] // Bulletin of the Moscow Regional State University. No. 4.
146. Flotzinger R. (2016) Harmonie: um einen kulturellen Grundbegriff. Wien.
147. Fox Stephen R. (1984). The Mirror Makers: A History of American Advertising and Its Creators. University of Illinois Press.
148. Futuyama D.J. (2005) Evolution. Sunderland: Sinauer Associates.
149. Fogelin R.J. (1998) Garrett on the Consistency of Hume's Philosophy // Hume Studies Volume XXIV, Number 1 (April).
150. Ghosh B. (1987) Buddha Dipankara Twentyfourth Predecessor of Gautama. Bulletin of Tibetology, 2.
151. Granger, David A. (2006) John Dewey, Robert Pirsig, and the Art of Living: Revisioning Aesthetic Education. New York: Palgrave Macmillan.
152. Hallo William W. (1996) Origins: The Ancient Near Eastern Background of Some Modern Western Institutions. Brill Academic Publishers.
153. Harvey V.A. (2008) Ludwig Andreas Feuerbach // The Stanford Encyclopedia of Philosophy, Edward N. Zalta (ed.), проверено 05.08.2017. на страници <http://plato.stanford.edu/archives/win2008/entries/ludwig-feuerbach/>.
154. Hassler D.M. (2008) New Boundaries in Political Science Fiction. University of South Carolina Press.
155. Hsing Yun. (2003) The Wheel of Rebirth. Buddhism in Every Step 6 / Translated from the Chinese by Amy Lam and Susan Tidwell. – Buddha's Light Publishing.
156. Iveković R. (1977) Rana budistička misao. Sarajevo: Biblioteka Logos, IP Veselin Masleša.

157. Ičin K. (2014) Faktura u razmišljanjima V. Matveja, N. Burljuka i A. Kručoniha // Umjetnost riječi, LVIII, (1), Zagreb.
158. Jean Nohain and F. Caradec. (1993) *Le Pétoman 1857-1945*; translated by Warren Tute. Dorset Press.
159. Jurmain R; Lynn K; Wenda T; Russell L.C. (2011) *Introduction to Physical Anthropology*. Wadsworth Publishing.
160. Kellet S., Bolton J.V. (2009) „Compulsive buying: A cognitive-behavioral model.“ // *Clinical Psychology and Psychotherapy*. 16 (2).
161. Labesse J. (1995) *Le conte philosophique voltairien*. Ellipses.
162. Ling T. (1998) *Rečnik budizma*. Beograd: Geopoetika.
163. Michelle A. (2007) *Pepsi's challenge in 1940s: Color barrier*. // *USA Today*. Објављено 07.05.2007.
164. McLuhan M. (1964) *Understanding Media*. London: Routledge.
165. Mungello D.E. (1971) *Leibniz's Interpretation of Neo-Confucianism*. // *Philosophy East and West* 21 (1).
166. Njanatiloka B. (1996) *Budistički rečnik*. Beograd: Pešić i sinovi.
167. Ogilvy D. (1985). *Ogilvy on Advertising* (1st Vintage Books ed.). Vintage.
168. *Oxford dictionary* (online) (2014). Oxford University Press, проверено 16.07.2017. године на страници: <http://www.oxforddictionaries.com>.
169. Paul D. Quinn A. (2008) *Zen architecture: The Building Process as Practise*. Salt Lake City: Gibbs Smith.
170. Peljevin V. (2002) *Čapajev i Praznina*. Beograd: Plato.
171. Peljevin V. (2004) *Generation "P"*. Beograd: Plato.
172. Persky J. (Spring, 1995) "Retrospectives: The Ethology of Homo Economicus." *The Journal of Economic Perspectives*, Vol. 9, No. 2.
173. Person L. (1998) *Notes Toward a Postcyberpunk Manifesto*, проверено 07.09.2017. на страници project.cyberpunk.ru/idb/notes_toward_a_cyberpunk_manifesto.html.
174. Popović T. (2007) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos.
175. Ray Reginald A. (Ed.) (2004). *In the Presence of Masters: Wisdom from Contemporary Tibetan Buddhist Teachers*. Boston, Massachusetts.
176. Reeves R. (1961) *Reality in Advertising*. London: Macgibbon & Kee.
177. Ries A., Trout J. (2001). *Positioning: The Battle for Your Mind*. McGraw Hill Professional.

178. Rosner Brian S. (2007). *Greed as Idolatry: The Origin and Meaning of a Pauline Metaphor*. Wm. B. Eerdmans Publishing.
179. Russell P. (1977) *The TM Technique: An Introduction to Transcendental Meditation and the Teachings of Maharishi Mahesh Yogi*. London: Routledge.
180. Sangharakshita W. (1993) "Wisdom beyond words": Sense and Non-Sense in the Buddhist Prajnaparamita Tradition. Windhorse Publications.
181. Sachs J. Larren F. (1993) *Macroeconomics in the Global Economy*. Prentice Hall.
182. Schmidt, Hanns-Peter (2003) "Simorg". *Encyclopedia Iranica*. Costa Mesa: Mazda Pub, на страници: <http://www.iranicaonline.org/articles/simorg>.
183. Singh Nagendra Kr. (1997) *Divine Prostitution*. New Dehli: APH Publishing.
184. Smith A. (1986) *The Wealth of Nations, I-III*. New York: Penguin Classics.
185. Stavrakopoulou Francesca (2004) *King Manasseh and Child Sacrifice: Biblical Distortions of Historical Realitie*. Walter de Gruyter.
186. Stanton William J. (1984) *Fundamentals of Marketing*. McGraw-Hill.
187. *The Assyrian Dictionary* (2010). Vol. 10, part II, Chicago: Oriental Institute of the University of Chicago.
188. Tooze A. (2007) *The Wages of Destruction: The Making and Breaking of the Nazi Economy*. London: Penguin.
189. Vojvodić J. (2012) *Tri tipa ruskog postmodernizma*, Zagreb: Disput.
190. Wallace A. (2006) *The Attention Revolution*. Wisdom Publications, 1st ed.
191. Warder A.K. (2000) *Indian Buddhism*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers.
192. Wilkinson P. (1998) *Illustrated Dictionary of Mythology*. NY: Dorling Kindersley.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а Ненад Благошевић

број уписа 12 008/4

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Исток и Запад у стваралаштву
Виктора Пелевина

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Ненад Благошевић

Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Ненџа Благојевић
Број уписа 12 008/4
Студијски програм докторске академске студије филозофије
Наслов рада Исток и Запад у стваралачштву Виктора Пелевина
Ментор проф. др. Корнелија Ничић

Потписани Ненџа Благојевић

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, _____

Ненџа Благојевић

Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Исток и Запад у стваралачтву Виктора Пелевина

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____

Ненад Брајчевић