

IULIANA SAVU
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

Rusia lui Vladimir Sorokin, un an mai târziu

Vladimir Sorokin's Russia, One Year Later

Keywords: dystopia, diptych, violent man-made history, Russia, Sorokin.

Abstract:

Unlike pure fiction, literary utopia not only creates a world, but displays it as being some other than the real one. It's still fictive, but while absorbing its reader it also pressurizes him into recalling reality. He who may consume this kind of literature always remains aware of the act of reading. This type of fiction is by its very tradition a comment on the present its author lives in. Moreover, if it's a dystopia we deal with, it will surely – if not all the more – contain an incrimination of the status quo. In his *Sugar Kremlin* (2008), Vladimir Sorokin gives this accusation a skilful and profound expression: on the one hand, he takes on the conventions of a particular utopian configuration, he compels himself additionally by establishing a continuity line between this work and a previous one, but strains the novel's conventions to the point where he endangers the classification of the work as such; on the other hand, he points out that the reality being reflected on in and by fiction is not limited to the present and thus he makes the text's horizon expand: the perfectly documented accusation becomes the starting point for a lucid and frightful questioning that transcends the focused area and signals flaws in Russian identity, eventually even risks that the world itself and our human condition expose us to.

Opera de ficțiune întemeiază o lume creînd, de o manieră discretă, dar fermă, iluzia că aceasta este și singura. Pactul de lectură permite autorului o astfel de pretenție, după cum face cititorului invitația de a trăi lumea respectivă în totalitatea ei. Iluzia exclusivității se construiește, fără ezitare, de la primul rând și se suspendă după ultimul (ca și în pauzele de lectură). „Ignoranța” inițială nu mai poate fi recuperată, prin însuși faptul că uitarea este exclusă, în cazul literaturii de primă mărime, dar și acolo unde se întâmplă ca factori din cei mai diverși să asigure priza unei opere oarecare la anumiți receptori. În ambele situații, trăind în amintirea cititorului, lumea respectivă continuă să existe și numai caracterul ei de poveste, altfel spus, conștiința că cineva „a povestit-o” o dezvăluie drept lume imaginată.

Faptul se verifică și în privința utopiilor literare, indiferent de configurația/-ile actualizată/-e, dar cu observația că instaurarea lumii se face în mod diferit. Prin comparație, se poate afirma că ficțiunea utopică înfățișează o *altă* lume: tot una fictivă și care-și absoarbe cititorul, dar care, în același timp, îl obligă constant să și-o amintească pe cea din care face parte. Cu alte cuvinte, consumatorul literaturii de gen rămâne mereu conștient de actul lecturii. Acest tip de ficțiune vorbește despre prezentul creării ei, implicit, nu mai poate fi doar ocazional un punct de reper în înțelegerea lumii (fie și redusă la cadrul unei anume societăți istorice) și a condiției umane, iar cu atât mai puțin unul livresc: prin însuși specificul ei, propune o lectură dublă (ca stratificare), a (lumii) textului și a realității în care el reprezintă un eveniment editorial.

Dacă este vorba despre o distopie, cartea va constitui negreșit o acuză adusă prezentului. În *Kremlinul de zahăr* (2008), Vladimir Sorokin o formulează cu virtuozitate și profunzime: pe de o parte, își asumă convențiile unei forme a utopiei, se obligă suplimentar, stabilind o linie de continuitate între această scriere și una anterioară, în schimb, forțează convențiile romanului punând în joc încadrarea operei ca atare; de cealaltă parte, semnalează că realitatea comentată în și de ficțiune nu se limitează la prezent și astfel face să se expandeze orizontul textului, căci acuza perfect instrumentată devine pretext pentru o problematizare lucidă și frisona(n)tă, ce transcende cadrul focalizat, pentru a indica metehne ale identității ruse, iar în cele din urmă – riscuri ale lumii și condiției umane.

Așa cum anticipam, deși *Kremlinul de zahăr* este un text care există și rezistă pe cont propriu, ființa sa, consecutiv, și destinul său interpretativ sunt legate, prin însăși decizia autorului, de un roman apărut doi ani mai devreme, *Ziua opricinicului*. Lectura ambelor opere literare, cu atât mai mult cea care urmează ordinea publicării lor, face sensibile numeroase aspecte care impun măcar referiri la *Ziua opricinicului* în analiza *Kremlinului de zahăr*, dacă nu și considerarea lor în relație. Că aceasta este programată, deci dorită de autor o indică, de o manieră evidentă, opțiunea pentru personaje seriale (fără ca ea să fie exclusivă). Argumente suplimentare sunt fixarea acțiunii un an mai târziu (2028, față de 2027) și extinderea cadrului (Rusia, nu doar Moscova). Unele spații sunt revizitate, specificul lor este regăsit, există prezențe consecvente (opricinicul Komiaga), dar și absențe notorii, nu și neapărat surprinzătoare¹ (liderul opricininei, Tataie, la care acum se fac doar referiri). Ține de arta scriitorului ca astfel de reiterări să evite atât efectul de redundanță, precum și economia ce frizează obscuritatea. Relevanța și rigoarea patronează selecția și dozajul: anumite aspecte sunt întărite, anumite acțiuni – continuate, fie propriu-zis în planul evenimentelor, fie prin împlinirea unor virtualități. În același timp, se pot constata diversificarea condiției sociale a personajelor și a cadrelor în care activează, implicita liberalizare a statutului de protagonist, precum și adaosuri în dialogul literaturii cu istoria (cu precădere, chestiunea raporturilor Rusiei cu Orientul), adaosuri ce augmentează și nuanțează acest tip de intertextualitate.

Semnificativ, nu doar ceea ce ține de lumea creată e (și) diferit față de *Ziua opricinicului*, ci și modalitatea de a o întemeia. Personajul unic care funcționa drept cadru mobil în lumea cărții este abandonat în favoarea unor (mai) mereu alți protagoniști, a căror mișcare e circumscrisă spațiului geo-socio-politic în care trăiesc și momentului anume din anul 2028 în care sunt surprinși de un narator acum extradiegetic. Tehnica este cea a fragmentului: cartea se articulează din șaisprezece capitole care desfășoară cam tot atâtea planuri separate ale acțiunii², reunite prin cadrul comun și unificate doar prin intenția operei. În legătură cu aceasta, fresca socială, semnificativă în actualitatea ei, ca și în deschiderile către trecut și viitor,

¹ Una dintre mizele utopiei literare fiind aceea de a semnala istoricitatea tuturor celor construite/dobândite de om; vezi în acest sens Peter Ruppert, *Reader in a Strange Land (The Activity of Reading Literary Utopias)*, University of Georgia Press, Athens, 1986.

² Folosim termenul în sens larg, altfel poate părea excesiv, cel puțin în cazul unora dintre capitole.

reprezintă, cel mai probabil, o premieră în ceea ce privește distopia: pe de o parte, datorită tehnicii de realizare, pe de altă parte, datorită faptului că rezultatul este foarte apropiat de imaginea societății din primele utopii, construită cu atenție egală la categoriile de cetățeni și la dimensiunile vieții. Altfel, funcția ei de pretext pentru meditația la specificul naturii umane este un aspect care traversează genul.

O mențiune specială merită însă hibridarea generică pe care o practică autorul. La prima vedere, pare să fie vorba doar despre juxtapunerea unor secvențe lucrate diferit una de alta – pe o scală ce merge de la povestire prin schiță spre dialogul din textul dramatic – și/sau în care alternează registrele. De fapt, hibridarea poate fi atestată atât în privința întregului, cât și a părților, iar de fiecare dată – la mai multe nivele ale textului.

În concluzie și revenind la aspecte mai puțin problematice ale formulei narative, nu putem considera *Kremlinul de zahăr* o continuare a *Zilei opricinicului*. În schimb, suntem invitați să le privim ca formând un diptic, ceea ce deschide calea profitabilă a comparației. Sprijinindu-ne în primul rând pe elementele de continuitate, ne apare revelator că în capitolul al cincilea, intitulat „Visul”, lui Komiaga i se împlinește dorința¹ din romanul precedent de a o poseda pe țarină, pentru ca ultimul capitol, „Mazilirea”, să-l înfățișeze în situația cea mai indezirabilă, de dizgrațiat fără drept de apel. El cere protecția mazilului Kirill Ivanovici Kubasov, căruia tocmai i s-au propus demnități superioare. Opricinicul trăiește însă surpriza ca cel pe care îl crede un excentric acronic și pe care încearcă să-l responsabilizeze în sensul unei poziții dizidente să-și rădă de valorile rușilor – supremația, mesianismul, ortodoxismul –, să respingă proiectul unui nou cerc (adică al unei alte forme de limitare), să-i împărtășească scenariul întâmpinării fatale a *staff*-ului care va descinde în cursul aceleiași zilei pentru a-l încorona cu fast și, imediat următor, să-l împuște. Ulterior suprimării lui Komiaga și în avanpremiera evenimentului zilei, ocolnicul țintește macheta din zahăr a Kremlinului (accesoriu comun tuturor compartimentelor lumii) și rostește o replică – deopotrivă avertisment și morală – cu adresabilitate generală: „Nu-ți propune hotare veșnice...”². Prin autonomia și lipsa lui de interes față de a avea putere și control asupra celor mulți, acesta poate fi considerat un omolog al clarvăzătoarei din *Ziua opricinicului*. Totuși, mobilul acțiunilor lor subversive îi diferențiază: al Praskoviei rămâne oarecum obscur, deși este evident că plata pe care o cere pentru serviciile ei se înscrie, chiar dacă separat de programul oficial, pe linia distrugerii patrimoniului spiritual rus; în schimb, demersul lui Kubasov are o țintă anume și nu poate fi suspectat de lipsă de patriotism. Dimpotrivă, lichidarea membrilor unui aparat de stat care prin mistificare, megalomanie și paranoia a transformat viața tuturor cetățenilor într-o farsă deschide sau reinstituie în sfârșit orizontul Rusiei.

Recunoscând descendența lui Kubasov din omul subteranei, nu admitem că ar fi vorba propriu-zis despre un final fericit. Planul lui aparent anarhic va da curs

¹ Născută ca poftă, de altfel, chiar în regia țarinei, și tatonată de opricinic în cadrul unei reverii vvasi-onirice, de esență nu doar obscenă, ci și blasfemică.

² Vladimir Sorokin, *Kremlinul de zahăr*. Traducere și note de Antoaneta Olteanu, Editura Curtea Veche, București, 2009, p. 204.

unei manifestări ritoase a libertății (aceasta putând aduce chiar și decăderea celor care se cred imuabili), însă fără să promită nimic, fără să cuprindă vreo inițiativă constructoare. În al doilea rând, cazul în care cineva găsește resursele necesare – interioare, ca și materiale –, fie și pentru o acțiune de igienizare punctuală, este excepțional. Denaturarea ființei prin condiționare (ideologică, psihică, materială, chimică) s-a dovedit ireversibilă în cazul lui Komiaga. Dar nici cei care n-au cunoscut grandoarea nu pot alimenta vreo speranță în sensul reîntemeierii Rusiei pe un teren asanat. Toate categoriile sociale și-au găsit un *modus vivendi*, adjuvantul fiind, de fiecare dată, un naționalism întărit prin libera circulație a drogurilor. De altfel, autorul însuși evidențiază convergența popularității machetei din zahăr topit cu accesibilitatea stupefiantelor. Ingerarea fragmentelor din Kremlinul miniatural și/sau sesiunile de prizat sunt prevăzute în strategia de câștigare a supremației Rusiei în lume. Însăși această chestiune a devenit – spre deosebire de anul anterior (adică în *Ziua opricinicului*) – o obsesie națională. Majoritatea populației visează la o Rusie măreață și dominatoare, iar cei care n-au fost cucerți de această fantasmă a prestigiului supraindividual și mondial s-au contaminat cel puțin de violența pe care o presupune.

În capitolul „Visul” se poate citi faptul că și ideologia naționalistă constituie un drog, ba chiar – adăugăm noi – al poporului din care cineva se ridicase odinioară să denunțe aceeași acțiune în legătură cu religia. Cadrul oniric este un Kremlin de un alb absolut, pe care țarina îl străbate tot mai reconfortată pentru a-l descoperi construit integral din cocaină pură. Găsim aici o primă sugestie a mistificării subîntinse istoriei Rusiei. Cocaina este evaluată inițial ca „parcă *celestă*” (s.a.), iar puțin mai târziu numită, fără aproximații, „substanța divină”¹. Altfel spus, erijați în binefăcători, reprezentanții puterii au angrenat populația în proiectul construirii Raiului pe pământ, cu promisiunea fericirii și a mântuirii. În episodul invocat, Sorokin alege să deconspire rapid farsa, subminând asocierea Kremlinului cu Mecca prin extazul de natură erotică experimentat de țarina. În schimb, în „Scrisoarea”, asocierea sau, mai bine-zis, dezideratul identității termenilor devine centrul de greutate al capitolului. Dorul de sora aflată departe justifică rememorarea unor episoade din trecutul comun, dar apare curând drept un simplu pretext, căci evenimentul cel mai încărcat emoțional se dovedește a fi fost vizitarea noului Kremlin. Sentimentul fratern este fulgerător substituit de trăirea civică: semnatară scrisorii își amintește cum, la doisprezece ani, a învins dificultățile de a privi albul imaculat, asociind rapid efectul creat de lumina solară cu lumina veșnică. Acomodarea s-a convertit instantaneu în dependență, iar aceasta a culminat cu o senzație ataraxică, prelungită deliberat și dorită în variantă extrapolată la nivelul întregii populații. Dezideratele formulate atunci: o putere durabilă a ochilor – în care, de altfel, s-a concentrat întreaga ființă –, stabilitatea eternă a mărețului Kremlin, solidarizarea în trup, spirit, gând, atitudine și faptă dezvăluie atât cultivarea de timpuriu a conștiinței cetățenești, cât și faptul că un ingredient esențial al acestei forme de condiționare îl reprezintă ideea superiorității morale, ba chiar ontologice.

¹ Ibidem, p. 69.

Ținând cont și de faptul că, în timp ce scrie, Praskovia Borisovna sugerează fragmente din macheta Kremlinului sau că, retrăind emoția, începe să halucineze (probabil din nou; dar a câta oară¹), putem considera că aici se află cheia cărții. Populația îngurgitează fragmente dintr-o reprezentare la scară a unei realități-simbol. În felul acesta, face posibil Kremlinul și îl trăiește mai mult decât se trăiește, propunându-l lumii întregi odată ce el va deveni chiar Raiul – deopotrivă Împărăție de Atunci (când se va realiza acordul deplin în interes și credință) și de Apoi². Autorul are grijă să dinamiteze iluzia și de această dată, nu atât prin contrastul dintre proiect și realitate, cât și prin caracterul aberant al amândurora. Trăirea personajului se expandează într-un veritabil delir, apoi sucombă într-o căință ce amestecă autoblamarea cu umilința și renunțarea la sine. Fiecare dintre paragrafele de la final se articulează prin reluarea obsesivă a câte uneia dintre aserțiunile: „sunt vinovată”, „iertăți-mă de dragul tuturor sfinților”, „nu mai fac niciodată”.

Referitor la răspândirea germenului violenței – indiferent de natura loialității, organică sau, dimpotrivă, simulată –, un capitol ilustrativ este „Underground”. Ca și în *Ziua opricinului*, o ședință de prizat colectivă înrămează o halucinație cu scenariu unic și comun, în care se regăsesc toți participanții și care este memorabilă la modul propriu, aventura virtuală fiind ulterior comentată de cei implicați. Serialitatea ei ține acum de posibilitățile financiare ale fiecăruia, dar convenția și ingredientele sunt aceleași: metamorfoza, respectiv puterea, violența și satisfacția (majore cu precădere în privința personajului-ghid în sectorul respectiv al lumii). De data aceasta, participanții se transformă în câini și, devenind ei cei puternici, îi devorează pe membrii familiei regale. Între aspectele ce merită atenție în contextul analizei noastre menționăm, în primul rând, faptul că violența lor este egală cu cea la care sunt supuși în viața de zi cu zi; în al doilea rând, astfel de experiențe sunt atât de prețuite încât, abia reveniți la realitate, cineva poate pune în vedere altcuiva

¹ Întrebarea e, desigur, retorică. Frecvența nu are nici o relevanță, fiindcă astfel de accese pot fi văzute ca nuclee ce difuzează o esență de care se imprimă întreaga existență.

² Vezi Vladimir Sorokin, op. cit., pp. 138-139: „...pur și simplu uită-te și bucură-te, veselește-ți sufletul, soarbe din ochi Kremlinul cel alb, mănâncă din ochi Kremlinul cel alb și nu-mi mai trebuie nimic altceva [săturarea necostisitoare a mulțimii fusese prevăzută de Marele Inchizitor, n.n.], iar toți oamenii cei dreپți vor sta alături de tine [...], vor sta cu ochii deschiși, cu ochi buni și în acei ochi toți vor avea Kremlinul lor, mii de milioane de Kremlinuri albe [...] iar un altul nu ne trebuie, numai să stea el la locul lui și nimic să nu-l împiedice [...] toți oamenii vor fi fericiți în veacul vecilor numai dacă vor învăța să privească corect Kremlinul alb și nu vor mai avea nevoie de altceva [...] oamenii să stea liniștiți smirmă și să nu se miște deloc ca totul să fie foarte bine [...] oamenii să nu mai aibă întrebări și [...] să înțeleagă că a venit fericirea și nu se va mai duce niciodată [...] noi vom sta ca o mulțime lipsită de curaj [...] oameni dragi vor veni să se uite la Kremlinul alb cel veșnic [...] vor îndrăgi Kremlinul dar numai că atunci toți să se scoale în picioare [...] și imediat și morții se vor scula pentru a vedea Kremlinul cel alb...” p. 140: „...noi toți ne vom mântui împreună cu el [...] vor fi scăpați [oamenii, n.n.] de toate necazurile [...] ne vom ridica în șiruri rânduite [...] pentru a nu păți ceva vom privi Kremlinul alb și pentru ca inima noastră să bată și mai dulce trebuie să ne uităm la Kremlinul alb și toți vor sta fără să tremure pentru a se uita la Kremlinul alb și niciodată nu vor uita Kremlinul nostru alb cu vârfuri aurii.”

ca pe viitor să-și tempereze prestația – în fond, cu toții plătesc pentru a-și înlătura din când în când frustrarea¹.

Violența nu constituie însă niciodată la Sorokin doar subiect de reprezentare literară, iar tipul tocmai evocat este departe de a fi singurul. Nu vom specula în legătură cu actul de exorcism ce poate constitui una dintre dimensiunile acestui gen de literatură. Dacă operele în discuție sunt scrise și publicate într-un context violent, dacă autorul însuși a avut experiența violenței, cu siguranță că a reușit nu doar să critice o astfel de esență a *statu quo*-ului, ci și să o transpună ca violență a textului (la nivel imagistic și stilistic). La multitudinea de fațete ale fenomenului în și în legătură cu opera lui Sorokin, devenită, de altfel, marcă a acesteia și a destinului ei, se adaugă, cu *Kremlinul de zahăr*, încă una. Viziunea autorului s-a schimbat simțitor: prin comparație cu *Ziua opricinicului*, cartea înfățișează un rău generalizat, însă de așa manieră încât să nu creeze nici o premisă pentru milă, înduioșare sau speranță.

Opulența și atitudinea sfidătoare a nomenclaturii avusese un contrapunct în vulnerabilitatea, nu doar ca pauperitate, a restului populației. De data aceasta, fiecare categorie socială se consolează de realitate cu o fericire la îndemâna ei, fie că este vorba despre stupefiante, literatură esopică, rememorări comico-scabroase, alcool, grosolăniile comise în secret, satiră, adulter, elan patriotard și mesianic, promiscuitate, consum de branduri ale țărilor capitaliste, obscenitate, demersuri în vederea unei crime răsunătoare. În mod analog, agresiunea asupra artiștilor, prin suspectare, monitorizare, comandă, cenzură și persecuție nu reușise să aservească arta. Deși Camera Scriitorilor cedase tentației de a fi cel puțin plăcută puterii², deontologia supraviețuise în decizia individuală – discretă, dar nu mai puțin riscantă –, precum și în preocuparea conducerii Palatului Scriitorilor de a da seamă astfel încât să nu păgubească, mai mult decât se făcuse deja, statutul artei și al artistului. Dacă, în ediția de lux în care era publicat cel mai recent poem al unui autor, prezentarea vizuală a acestuia crea un contrast semnificativ, poziția dificilă a patrioților artei îi marcaseră fizic la modul vizibil, iar intelectualii erau biciuiți în locuri consacrate din oraș, singurul episod corespunzător din *Kremlinul de zahăr* dezvăluie angajarea în forță a categoriilor respective. Parabola cinematografică are la bază un scenariu tendențios, aseasonat cu clișee și îmbibat de retorism naționalist, în vreme ce filmarea este punctată de grosolăniile regizorului și prostia (nu ca neinteligentă, ci ca subumanitate) a scenaristei: el își exprimă satisfacția printr-un

¹ Funcția de revanșă este indicată explicit de unul dintre personaje. Vezi ibidem, p. 172: „Bătrânul se uita în tăcere, cu reproș, la Arișa. Ea își coborî privirea. Imediat ce liftul se opri, aruncă spre Arișa: – L-ai halit pe moștenitor, zâmbi bătrânul neaprobator. [...] Data viitoare nu mai fi lacomă, o sfătui bătrânul. Împarte cu alții. Nu da așa, năvală. E clar? [...] Nu numai tu ești supărată.”

² Vezi idem, *Ziua opricinicului*. Traducere din limba rusă și note de Mihail și Alexandru Vakulovski, Editura Curtea Veche, București, 2008, p. 107: „În general, cărțile ard bine. Iar manuscrisele – ca pulberea. Am văzut multe ruguri din cărți-manuscrite [...]. Chiar și Camera Scriitorilor o ardea pe Manejnaia, curățându-se de propriii răzvrățiți, ușurându-ne nouă lucrul.”

gest care o violentează fizic și la care ea fie nu are nici o reacție, atunci când sorții de izbândă nu sunt clari, fie răspunde sărutând pumnul care i-a lovit genunchiul, atunci când ședința se dovedește un succes.

Tot contextul comparației celor două opere ne permite și o altă observație în legătură cu schimbarea de viziune, implicit, de miză a operei. Identificăm și aici semnele prezenței a două tipuri de texte – al istoriei, respectiv literar –, precum și multiplicitatea referirilor, în fiecare dintre cazuri. Totuși, proporția pare să se fi inversat, căci istoria ‘convocată’ este cel puțin mai consistentă, dacă nu neapărat mai puternică, decât literatura cu același statut. *Ziua opricinicului* făcea mai tentant de urmărit performanța lui Sorokin în condițiile asumării unei saturații ridicate a hipotextului literar. Titlul putea fi o trimitere la o scriere a lui Aleksandr Soljenițin, iar considerat împreună cu textul propriu-zis al operei – la un roman joycian. Lectura lui F. M. Dostoievski, Evgheni Zamiatin, Aldous Huxley, George Orwell, Arthur Koester, Richard Brautigan era atestată de specificul lumii create, iar multe dintre nume, la care se adaugă cel al lui H. G. Wells, pot fi invocate și acum. Miza s-a mutat însă pe problematica identitară, urmărind nodurile istoriei și fatalitatea lor. Chiar și modul în care este reiterat unul din firele intrigii zamiatiniene ilustrează acest lucru: expansiunea Statului Unic, pretinsă drept o acțiune civilizatoare și având în vedere eventuale alte populații, devenea în *Ziua opricinicului* strategie de rezolvare (e drept, în spațiul oniric) a vechii competiții dintre Rusia și America, pentru ca în *Kremlinul de zahăr* ecuația să se complice semnificativ printr-un termen ce câștigă abia aici relevanță: Asia – cu precădere, China.

Istoria Rusiei este scrutată începând din medievalitate și până în prezentul apariției cărții. La acesta se fac referiri explicite, e drept, cu artificii unei patine impusă de distanța de douăzeci de ani la care sunt plasate, în viitor, evenimentele. Majoritatea ancorărilor se fac însă prin indicarea nu a anului sau a unei personalități istorice, ci a unor conținuturi și/sau trăsături ale unei epoci anume. Domostroiu și opricinina sunt produse ale medievalității ruse, după cum de atunci datează propovăduirea vocației de „a treia Romă” a Moscovei, exprimări respectuos-afective ale conștiinței cetățenești, cultul conducătorului, reprezentativitatea unor elemente ale traiului domestic rusc. Paternitatea simbolică a cuplului regal sau chiar a Patriei asupra tuturor copiilor (ei), strategiile cinice de rupere cu lumea veche, îndoctrinarea și angajarea de timpuriu, coruperea moralității populației și proletarizarea întregii existențe, instituirea unei noi istorii, monstruoza idealului, mistificarea de care se ajută, rigiditatea proiectului, farsa în care este atrasă populația, jaful la care e supusă, zădărniciile investiției sunt revăzute în cursul survolării secolului XX. Ceea ce ține de actualitate și face obiectul unei sublinieri apăsate este aspectul de țară invadată al Rusiei, consecință a cultivării alianței cu Orientul și preț pe care acceptă să-l plătească fiindcă numai astfel își mai permite să-și gândească un viitor grandios. Populația ei antrenată secole la rând să se preocupe, întâi de toate, despre ce va fi cu Rusia pare să uite curând gustul unor momente ca cel marcat de Elizarov și Beigbeder, Marc Ribot și Gogol Bordello, Vîrîpaev și Almodovar.

BIBLIOGRAFIE:

- Booker, M. Keith, *Dystopian Literature (A Theory and Research Guide)*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1994.
- Booker, M. Keith, *The Dystopian Impulse in Modern Literature (Fiction as Social Criticism)*, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1994.
- Dukes, Paul, *Istoria Rusiei (882-1996)*. Traducere de Gabriel Tudor, Editura ALL, București, 2009.
- Dvornik, Francis, *Slavii în istoria și civilizația europeană*. Traducere de Diana Stanciu, Editura ALL EDUCATIONAL, București, 2001.
- Ruppert, Peter, *Reader in a Strange Land (The Activity of Reading Literary Utopias)*, Georgia Press, University of Athens, 1986.
- Soljenițin, Aleksandr Isaievici, *Căderea Imperiului Comunist sau Cum să reînțemeiem Rusia*. În românește de Natalia Cantemir, Editura RAMPA ȘI ECRANUL, București, 1991.