V. Peljevin, Omon Ra: iluzija prostora i manipulacija sviješću

Talan, Ana

Master's thesis / Diplomski rad

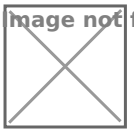
2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zadar / Sveučilište u Zadru**

Permanent link / Trajna poveznica: https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:162:304407

Rights / Prava: In copyright / Zaštićeno autorskim pravom.

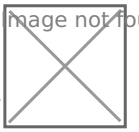
Download date / Datum preuzimanja: **2024-03-29**



Repository / Repozitorij:

University of Zadar Institutional Repository





Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za ruski jezik i književnost
Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

Ana Talan

V. Peljevin, Omon Ra: iluzija prostora i manipulacija sviješću

Diplomski rad

Zadar, 2018.

Sveučilište u Zadru

Odjel za kroatistiku i slavistiku - Odsjek za ruski jezik i književnost
Diplomski sveučilišni studij ruskog jezika i književnosti; smjer: nastavnički (dvopredmetni)

V. Peljevin, Omon Ra: iluzija prostora i manipulacija sviješću

Diplomski rad

Student/ica:
Ana Talan

Mentor/ica:
izv. prof. dr. sc. Zdenka Matek Šmit

Zadar, 2018.

Izjava o akademskoj čestitosti

Ja, **Ana Talan,** ovime izjavljujem da je moj **diplomski** rad pod naslovom **V. Peljevin, Omon Ra: iluzija prostora i manipulacija sviješću** rezultat mojega vlastitog rada, da se temelji na mojim istraživanjima te da se oslanja na izvore i radove navedene u bilješkama i popisu literature. Ni jedan dio mojega rada nije napisan na nedopušten način, odnosno nije prepisan iz necitiranih radova i ne krši bilo čija autorska prava.

Izjavljujem da ni jedan dio ovoga rada nije iskorišten u kojem drugom radu pri bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj, obrazovnoj ili inoj ustanovi.

Sadržaj mojega rada u potpunosti odgovara sadržaju obranjenoga i nakon obrane uređenoga rada.

Zadar, 25. siječnja 2018.

TEMELJNA DOKUMENTACIJSKA KARTICA

Sveučilište u Zadru Diplomski rad

Odsjek za ruski jezik i književnost

NASLOV RADA

V. Peljevin, Omon Ra: iluzija prostora i manipulacija sviješću

IME I PREZIME

Ana Talan

IZVADAK

U radu je opisan razvoj postmodernističke književnosti u Rusiji te razlika između njega i postmodernizma na Zapadu. Nakon pada Sovjetskog Saveza javlja se sve veći broj mladih književnika među kojima se ističe Viktor Olegovič Peljevin koji u jednom od svojih prvih djela, kratkom romanu *Omon Ra* dekonstruira sovjetski mit na primjeru sovjetskog svemirskog programa. Korištenjem motiva iz drugih književnih djela, glazbenih albuma i filmova on uvlači čitatelja u svijet prostornih iluzija i kolektivne manipulacije svijesti. Autor svog junaka, kao i samog čitatelja, provlači kroz simulakrume i hiperrealnost kako bi ga doveo do konačnog oslobođenja od lažnih ideala te do ispravne percepcije svijeta.

33 stranice, 0 grafičkih priloga, 0 tablica, 49 bibliografskih referenci; izvornik na hrvatskom jeziku

Ključne riječi: iluzija, manipulacija, Peljevin, postmodernizam, prostor, Rusija, svijest

Voditelj: izv. prof. dr. sc. Zdenka Matek Šmit

Povjerenstvo: izv. prof. dr. sc. Zdenka Matek Šmit
doc. dr. sc. Adrijana Vidić
dr. sc. Eugenija Ćuto

Rad prihvaćen: veljača, 2018.

Rad je pohranjen u Knjižnici Odsjeka za ruski jezik i književnost Sveučilišta u Zadru, Obala kralja Petra Krešimira IV. 2, Hrvatska

BASIC DOCUMENTATION CARD

University of Zadar Graduation Thesis

Department of Russian language and literature

TITLE

V. Pelevin, Omon Ra: The Illusion of Space and Manipulation of Consciousness

NAME AND SURNAME

Ana Talan

ABSTRACT

This thesis describes the development of postmodern literature in Russia and the difference between that one and the one in the West. After the fall of the Soviet Union, more and more young writers arise, amongst whom Viktor Olegovich Pelevin stands out. In one of his first works, a short novel Omon Ra, he deconstructs the soviet myth on the example of soviet space program. By using the motifs from other literary works, music albums and films, he captures the reader into the world of spatial illusions and collective manipulation of the consciousness. Along with the reader, he drags his hero through simulacrums and hyper reality in order to take him to the final liberation from fake ideals and the real perception of the world.

33 pages, 0 figures, 0 table, 49 references; original in Croatian

Keywords: consciousness, illusion, manipulation, Pelevin, postmodernism, Russia

Supervisor: Associate Professor Zdenka Matek Šmit, PhD

Reviewers: Associate Professor Zdenka Matek Šmit, PhD
Assistant Professor Adrijana Vidić, PhD
Eugenija Ćuto, PhD

Thesis Accepted: February, 2018.

Thesis deposited in Library of Department of Russian language and literature, University of Zadar, Obala kralja Petra Krešimira IV 2, Croatia

Sadržaj

1. Uvod 1
2. Objekt, cilj i metodologija istraživanja 2
3. Prethodna istraživanja 3
4. Postmodernizam u književnosti 4
4.1. Postmodernizam u Rusiji 6
4.2. Društveno-političke okolnosti nastanka romana 9
5. Kategorija prostora i prostorna iluzija 11
5.1. Vremenska kategorija u romanu 15
6. Manipulacija sviješću i sovjetski kult požrtvovnosti 16
7. Intertekstualnost u romanu 22
8. Zaključak 25
9. Bibliografija 26

1. Uvod

Početak postmodernizma vezan je uz stanje duha i predstavlja vrhunac u razvoju književnosti određenog društva. Kao stilska formacija, postmodernizam se počeo razvijati u Europi i Sjedinjenim Američkim Državama. Sovjetski Savez je u to vrijeme bio glavna komunistička sila svijeta, a društveno-politički okvir djelovanja sovjetskih autora bio je obilježen cenzurom i pritiskom vlasti, što je u odnosu na Zapad već samo po sebi uvjetovalo različit razvoj književnosti; umjesto „prirodnog" prelaska iz modernizam u postmodernizam, slijedio je socijalističkom režimu blizak socrealizam dok su novi oblici književnosti bili zabranjivani. Međutim, nakon pada komunizma u Rusiji se javljaju autori koji su izvan njezinih granica te u podzemlju razvijali novu vrstu ruske književnosti. Njihova djela postaju legalizirana, a na njihovim temeljima javljaju se i novi naraštaji mladih pisaca. Viktor Olegovič Peljevin (1962), koji postaje jedan od najznačajnijih i najčitanijih ruskih autora, kako u Rusiji tako i u svijetu, počinje pisati upravo u tom periodu.

S postmodernizmom se u književnosti pojavljuju teme poput iluzije i zbilje, manipulacije, virtualne realnosti, masovne obmane i sl. U svom prvom djelu *Omon Ra* Peljevin pomoću sovjetske ekspedicije na Mjesec prikazuje iluziju prostora i manipulaciju koju sovjetski sustav provodi nad svojim narodom. Koristeći hladnoratovsku opsesiju sovjetske Rusije svemirskom utrkom, Peljevin prikazuje koliko je lako medijski manipulirati ne samo svojim narodom već i čitavim čovječanstvom. Upravo je razotkrivanje manipulacije koje pojedinac nije ni svjestan glavna tema njegova književnog stvaralaštva. Glavnog junaka autor vodi do ruba smrti samo kako bi mu pokazao realnu sliku njegova života i omogućio mu novi život oslobođen obmana i lažnih ideologija. Ipak, manipulacija se u djelu ne provodi samo nad glavnim junakom i društvom općenito, već i nad samim čitateljem. Naime, čitatelj je zajedno s junakom uvučen u autorovu igru. Mnoštvom komičnih detalja koji se pojavljuju u vidu simulakruma i dijelova preuzetih iz nacionalne i kulturne povijesti autor daje smjernice s pomoću kojih čitatelj zajedno s glavnim junakom prelazi granice iluzije i manipulacije.

2. Objekt, cilj i metodologija istraživanja

Nakon pada Sovjetskog Saveza književnost u Rusiji oslobađa se cenzure i zadobiva potpunu slobodu izražavanja (usp. Dobrenko, Lipovetsky 2015: 2). Djela *tamizdata*[1] vraćaju se u Rusiju, a ona *samizdata*[2] iz podzemlja na površinu. Razdoblju koje obilježava početak legalizacije postmodernističke književnosti pripada Viktor Olegovič Peljevin, jedan od najprevođenijih i najznačajnijih ruskih autora postmoderne. Jedno od njegovih prvih djela, *Omon Ra*, savršeno prikazuje posebnosti ruskog postmodernizma.

Objekt istraživanja rada su iluzija prostora i manipulacija sviješću u romanu *Omon Ra* Viktora Peljevina. Cilj rada jest ukazati na razlike između ruskog i zapadnog postmodernizma koje su nastale različitim razvojem književnosti pod drugačijim društveno-političkim okolnostima. Sljedeći je cilj uputiti na intertekstualnost koja je u romanu bitna za samo njegovo razumijevanje. Intertekstualnost koristi različite diskurse. Od književnih se oslanja na Dostojevskog i njegov roman *Braća Karamazovi* dok povijesno-politički diskurs Peljevin otvara uvođenjem teme hladnoratovske svemirske utrke koja je povezana s filozofskim poimanjem stvarnosti i imaginacije korištenjem simulakruma kao glavnog materijala za konstruiranje hiperrealnosti. U radu će se opisati kako propaganda i kolektivna manipulacija političkog sustava može manipulirati narodom do te mjere da stvara hiperrealnost te istaknuti što se događa nakon njezina raspada. Nadalje, objasnit će kategorije prostora i vremena koje u romanu postoje kao prepreke koje sam autor postavlja pred svog junaka, ali i pred samog čitatelja. Svrha pisanja ovog rada jest proširiti spoznaje o ruskom postmodernizmu i potaknuti daljnja istraživanja vezana za tu temu. Za potrebe pisanja ovog rada koristit će se komparativna metoda i metoda kompilacije kroz korištenje postojeće znanstvene literature vezane za djelo *Omon Ra*, postmodernizam, postmodernizam u Rusiji, manipulaciju i iluziju te prostor i vrijeme.

[1] *Tamizdat* je pojam koji označava književna djela ruskih autora pisana izvan granica SSSR-a koja su se ilegalno širila njezinim teritorijem (usp. Jermol´cev 2009).

[2] *Samizdat* podrazumijeva ilegalno objavljivanje ili distribuciju tekstova koji su bili zabranjeni u Rusiji u vrijeme Sovjetskog Saveza (usp. Desjaterik 2018).

3. Prethodna istraživanja

Postoje brojna istraživanja vezana za postmodernizam, postmodernizam u Rusiji i stvaralaštvo Viktora Peljevina u znanstvenoj literaturi. U Hrvatskoj se temom postmodernizma i postmodernizmom u Rusiji bavilo tek nekolicina autora. Milivoj Solar (1995) analizira načine na koje se može govoriti o postmodernizmu, njegovu prostornu i vremensku kategoriju te problematiku u književnoj teoriji. Jasmina Vojvodić kroz čitanje odabranih djela opisuje tri vala postmodernizma u ruskoj književnosti, a Katarina Luketić (2004) piše o Peljevinovoj dekonstrukciji sovjetskog mita.

U inozemnoj literaturi Richard Appignanesi i Chris Garrat (2002) približavaju postmodernizam čitateljima koji se s njime susreću po prvi put, od njegove pojave u arhitekturi pa sve do književnosti, Christoper Butler (2007) napominje kako je skepsa jedna od najvažnijih pojava u postmodernizmu te ističe kako je upravo čitatelj taj koji preko nje otkriva zagonetke koje mu postavlja postmodernističko djelo. Nadalje, Ihab Hassan (1998) razgraničava modernizam i postmodernizam nabrajajući književna sredstva koja ih razlikuju, dok Iljin (1998) daje kronološki razvoj postmodernizma u filozofskom smislu.

Postmodernizam u ruskoj književnosti najviše su proučavali Irina Skoropanova (2007) koja opisuje istočnu i zapadnu modifikaciju postmodernizma te njegov razvoj u ruskoj književnosti. U djelima Marka Lipoveckog (1999b, 2000) i Nauma Lejdermana opisuje se estetika ruskog postmodernizma i njegov razvoj nakon pada Sovjetskog Saveza. Specifičnosti stvaralaštva Viktora Peljevina u kontekstu postsovjetske književnosti najviše je proučavao Aleksandar Genis (1997, 1999). Naravno, analiziranjem književnog opusa Viktora Peljevina bavili su se brojni drugi autori (kao što su Betrukava, Gubanov, Javornik, Kovtun, Meljnikova, Mozur, Nagorna, Nečepurenko, Pank, Sirotin, Ščerbina, Žarinova) od kojih se samo neki spominju u ovome radu.

Peljevinova djela *Generation P*, *Život insekata*, *Čapajev i Praznina* te *Sveta knjiga vukodlaka* najzastupljenija su među znanstvenim publikacijama, dok *Omon Ra* pripada u njegova manje analizirana djela.

4. Postmodernizam u književnosti

Pojam *postmodernizam* prvi put se javlja 1917. godine u knjizi Rudolfa Pannwitza *Kriza europske kulture* (*Die Krisis der europaeischen Kultur*) u vrijeme kada postmodernizam još nije ni postojao (usp. Vojvodić 2012: 13), a sam pojam nije imao isto značenje kao danas.

Definiranje književnog razdoblja nikada nije izazvalo tolike rasprave kao što je to slučaj s postmodernizmom gdje nesuglasice postoje već oko samog termina. O njemu se raspravlja zbog predmetka „post“, zbog područja primjene te zbog vremenskog određenja (Ibid: 13). Predmetak „post“ može se sagledavati na dva načina. Kod prvog on označava kraj jednog razdoblja i početak drugog, još nepoznatog, a kod drugog ne dolazi do zamjene razdoblja, već do njihova miješanja (staro + novo) (usp. Penna, O´Brien 1997). Nadalje, osim književnosti, postmodernizam zahvaća arhitekturu, slikarstvo, sociologiju, filozofiju, itd; vremenski se o njemu počelo raspravljati u Sjedinjenim Američkim Državama već 50-ih godina, nakon čega rasprava prelazi u Europu, dok se pak ruski postmodernizam izdvaja i razlikuje (usp. Vojvodić 2012: 13). Milivoj Solar napominje da je općenito teško govoriti o tom razdoblju jer se ono pokušava gledati kao i ostala razdoblja u povijesti književnosti što je nemoguće jer se između trivijalne i visoke književnosti u postmodernizmu brišu sve granice koje su prije postojale (Ibid: 31). Također, postmodernizam nije nastao u nekom vremenskom razdoblju već se njegov nastanak veže uz specifično duhovno stanje u društvu (Ibid: 43). Dakle, postmodernizam u književnosti nema točno definirani početak (Ibid: 11).

Kada se o postmodernizmu govori kao nečemu što dolazi nakon modernizma pojavljuje se još jedan razlog nesuglasica književnih kritičara i teoretičara književnosti. Dok jedni smatraju da je postmodernizam samo jedna od faza u razvoju modernizma (primjerice Jean-François Lyotard (usp. Il´in 1998: 3), drugi se slažu da je postmodernizam sasvim novo razdoblje u povijesti književnosti (primjerice Jacques Derrida, Ihab Hassan) (usp. Skoropanova 2007: 56 – 57). Književni teoretičar Ihab Hassan pomoću opozicija uspijeva izdvojiti postmodernizam od/iz modernizma. Primjerice za modernizam su karakteristični zatvorena forma, hijerarhija, stvaranje, centriranje, selekcija, interpretacija, velika priča i pripovijedanje, tip, paranoja, Bog i opredijeljenost dok se kod postmodernizma ističu njihove suprotnosti kao što su otvorena forma, anarhija, dekonstrukcija, rasipanje, kombinacija, pogrešna interpretacija, mala priča i protupripovijedanje, mutant, šizofrenija, Duh Sveti i neopredijeljenost (usp. Skoropanova 2007: 57).

Usprkos svim polemikama uz koje je vezan, postmodernizam se odlikuje svojim stilom interpretiranja svijeta. U njemu se spajaju sve kulturne epohe koje su oslobođene prethodnih

kanona što je jedna od njegovih najznačajnijih karakteristika (usp. Skoropanova 2007: 62). U postmodernističkoj književnosti dolazi do više mogućih završetaka sižea (usp. Solar 1995: 32), do prekida sižea bez pravog razloga, razaranja iluzije, korištenja pastiša[3] i doslovnih citata (Ibid: 58) te ignoriranja kategorija vremena i prostora (Ibid: 59). Stav postmodernizama je sumnjičav, skeptičan prema svemu i svakome (usp. Butler 2007: 18), a njegov tekst, koji koristi današnji svijet simbola, reklama i simulakruma koje razbija, razlaže i ponovno konstruira, zajednički je proizvod autora i čitatelja (Ibid: 26, 115). Usko je povezan s masovnom umjetnošću i trivijalnom literaturom, igra se s poimanjem umjetnosti i smislom, nema povjerenja u religiju, povijest, znanost pa čak ni umjetnost. Upravo iz tog nepovjerenja i skepse prema svemu formira se njegov cilj, a to je stalno otkrivanje istine, svjesnog i nesvjesnog, razotkrivanje iluzije (usp. Il´in 1998: 23). Također, karakteriziraju ga i apsolutna ironija, *déjà vu* osjećaj koji je stalno prisutan zahvaljujući intertekstualnosti (usp. Popova 2011: 10) koja sudjeluje u tekstu i pomoću koje se čitatelju otkriva krajnji smisao pročitanog (usp. Javornik 2009: 2). Za razumijevanje književnosti postmodernizma značajan je i pojam dekonstrukcije[4]. Dekonstrukcija predstavlja mogućnost dijeljenja početnog fenomena na njegove osnovne dijelove koji se zatim isprepliću i slažu u neograničenom broju načina (usp. Aleksandrova 2012: 67) te tako tvore novi fenomen ili nove fenomene. To je zapravo „ljuštenje“ slojeva značenja koje seže u beskraj ili do „nultog stupnja“ smisla, odnosno do trenutka u kojem značenje nema smisla (usp. Appignanesi, Garratt 2002: 79, 80).

Postmodernistička književnost pokazuje i veliki interes za znanstvenu fantastiku koja se općenito pojavljuje u razdoblju od 1830-ih do 1960-ih godina, najprije u djelima Edgara Allana Poea do procvata u američkoj književnosti. Znanstvena fantastika i postmoderna književnost odlično idu ruku pod ruku upravo zbog tendencije brisanja granica između realnog i izmišljenog. Usprkos tome, postmodernizam je ipak usmjereniji na grotesku i fantazmagoriju, koje predstavljaju viši stupanj oblikovanja umjetničke fikcije (usp. Kovtun 2004: 508)[5].

[3] Pojam pastiš (od tal. *pasticcio*) u općem značenju označava miješanje različitih stilova bez referencija na njihovo podrijetlo. U postmodernizmu se pak smatra vrstom intertekstualnosti (usp. Struna).

[4] Termin dekonstrukcija predlaže Martin Heidegger, u znanost ga uvodi Jacques Lacan 1964. godine, no Derrida je taj koji ga teoretizira (usp. Aleksandrova 2012: 67).

[5] Fantazmagorija je „nestvarna tvorevina mašte, vještina izazivanja mističnih slika i likova pomoću optičkih obmana“ (Hrvatska enciklopedija 2017).

4.1. Postmodernizam u Rusiji

Postmodernizam na neki način predstavlja vrhunac razvoja književnosti u društvu. U nekima ima veliko značenje, dok se u drugima još nije pojavio. Danas se postmodernizam najčešće dijeli na njegovu zapadnu (američku i zapadnoeuropsku) i istočnu (istočnoeuropsku i rusku modifikaciju) (usp. Skoropanova 2007: 70). Zapadni postmodernizam razvijao se nesmetano, koristeći sredstva masovne kulture, nastavljajući se prirodno na modernizam. Ruski postmodernizam razvija se u nepovoljnim socio-ekonomskim uvjetima totalitarizma i više je okrenut političkim pitanjima (Ibid: 71). Modernizam u Rusiji gotovo da i nije postojao zbog staljinističkog režima koji je zabranjivao i cenzurirao nove oblike umjetnosti. Umjesto razvoja modernizma i prelaska u postmoderno stanje, ruska vlast nameće realizam koji je služio kao propaganda sovjetskog sustava u novom obliku zvanom socijalistički realizam (ili socrealizam) koji je pak preko književnosti našao način da preodgoji rusko društvo, točnije, ruskog čitatelja u junaka potrebnog svome narodu (sovjetskom sustavu) (usp. Appignanesi, Garratt 2002: 29). Upravo radi toga, ruski postmodernizam nije reakcija na modernizam, već reakcija na društvene, ideološke i estetske vrijednosti sovjetskog sustava i nametnutog socrealizma (usp. Lipovetsky 1999b: 7). Pitanje je li postmodernizam samo nastavak na modernizam nije primjenjivo u razvoju ruske književnosti. Ruski književni postmodernizam počeo se razvijati izvan granica Rusije ili u njezinom podzemlju, a za njegovo postojanje, uz malen broj iznimaka, nije se ni znalo. Njegovo formiranje započelo je 60-ih i 70-ih godina, a vrhunac se smatra razdobljem takozvane legalizacije krajem 80-ih i početkom 90-ih. Razvojem u tajnosti, ruski postmodernizam stekao je posebne karakteristike koje određuju njegovu nacionalnu osobitost zahvaljujući jeziku, dominaciji citata iz nacionalne kulture, posvećivanju pozornosti tekućim problemima u zemlji te stvaranju karaktera koji sadržavaju nacionalni mentalitet, tip humora i ironije (Ibid: 71). Sam razvoj ruskog modernizma Irina Skoropanova dijeli na tri vala. Prvi val smješten je u razdoblje kraja 60-ih i 70-ih godina i u njemu dolazi do formiranje ruske postmodernističke književnosti izvan granica Rusije, tzv. *tamizdata* među oporbenom inteligencijom. Unatoč nedostatku dostupne literature, čitaju se zabranjena djela autora poput filozofa Friedricha Nietzschea i Vasilija Rozanova. Iako nisu bili upoznati sa stvaralaštvom zapadnih autora, ruski pisci kreću se u istome pravcu. Međutim, dok s jedne strane postoje sličnosti koje se odnose na postmodernizam kao književno razdoblje, s druge strane postoji i mnoštvo razlika. Najveća razlika između zapadnog i ruskog postmodernizma jest dekonstrukcija sovjetskog mita kao fenomena masovne kulture. U prvom valu postmodernizma dolazi do razmišljanja o realnom i istinitom, do igre s čitateljem (usp.

Skoropanova 2007: 74 – 79). Drugi val obilježava razdoblje od kraja 70-ih do kraja 80-ih godina. Razdoblje drugog vala karakterizira kruženje postmodernističkih djela u podzemlju, a javljaju se i novi tipovi postmodernizma kao što su lenjingradski konceptualizam te melankolični i šizoanalitički postmodernizam[6] (Ibid: 220 – 224). Legalizacija postmodernizma događa se u njegovom trećem valu od kraja 80-ih do 90-ih godina. Djela *tamizdata* i *samizdata* dostupna su čitateljima, a pojavljuju se i prvi kritičari i teoretičari ruskog postmodernizma. Također, s legalizacijom raste i broj postmodernista (Ibid: 348 – 356). Dekonstrukcija se vrši na svim razinama, od društvenih do religioznih mitova iz kojih postmodernizam gradi novu mitologiju (usp. Lipovetsky 2012: 3 – 4).

Razdoblje nakon 1990-ih ima posebno značenje za rusko društvo i kulturu. To je jedini duži period u kojem se ruska književnost razvijala bez političkih cenzura (iako je cenzura lagano popuštala već u trećem valu). Ruska književnost nakon pada Sovjetskog Saveza, 25. prosinca 1991. postaje slobodna gotovo preko noći, točnije dva dana nakon njega, 27. prosinca 1991. (usp. Dobrenko, Lipovetsky 2015: 2), kada na snagu stupa zakon o slobodi izražavanja i zabrani cenzuriranja. S tom slobodom dolazi do ujedinjavanja najmanje tri književne generacije koje su, izolirane jedna od druge, razvijale rusku postmodernističku književnost (usp. Lipovetsky 2000: 9). Predstavnici novog razdoblja imaju ulogu zaštititi rusko društvo od obmana, a umjetnost dobiva ulogu razotkrivanja nacionalne nesvjesnosti (usp. Genis 1999: 277).

Predstavnikom socrealizma smatra se Maksim Gorki (*Mat´*), ali ulogu začetnika postmodernizma ima nekoliko autora: Vladimir Nabokov (*Dar*), Mihail Bulgakov (*Master i Margarita*), Andrej Bitov (*Puškinskij dom*) i Venedikt Jerofejev (*Moskva-Petuški*) samo su neki od njih (usp. Epstein 2000: 3).

Viktor Olegovič Peljevin proslavio se u punom jeku Hladnog rata, razdoblju perestrojke, umiranja jedne velike države, ravnoteže moći i autoriteta. Pad komunizma došao je naglo, a ljudi koji su naučili na jedan specifičan stil života bili su prisiljeni na njegov potpuni zaokret. Rusija je postala „sito“ u koje je sa svih strana doticao utjecaj zapadne kulture, a ruski je mentalitet, možda čak i više nego ikada u povijesti, bio podvrgnut promjenama od gotovo

[6] Leningradski konceptualizam imao je svoje predstavnike ruskom podzemlju koji su sebe nazivali *Mit´ki,* a koji su u Rusiji stekli veliku popularnost. Njihovu poetiku karakterizira apsurd, korištenje diskursa popularne književnosti i filmske umjetnost te citiranje budističkih diskursa. Šizoanalitički postmodernizam koristi jezik kolektivnog i nesvjesnog, a šizoanalitika je sredstvo pomoću kojeg postmodernisti otkrivaju podsvjesne procese. Melankolični postmodernizam pak karakterizira individualno traženje spasenja, pesimizam i tuga (usp. Skoropanova 2007: 220 – 224).

apsolutne kontrole komunizma do nicanja demokratizacije i generacije *Pepsi-cole*[7]. To je bio period u kojem je Rusija trebala odlučiti hoće li krenuti prema Zapadu, Istoku ili biti specifičan spoj obiju strana. Peljevin nastoji opisati duh ruskog društva upravo u vrtlogu tih promjena. Njegova djela karakteriziraju gogoljevski humor, borba za pronalaženjem smisla u kaosu u kojem živimo (usp. Mozur 2002), virtualna realnost poput putovanja na Mjesec, život poslije smrti, život kukaca, itd. (usp. Nagornaja 2007), siže koji teži prema povijesnom i fantastičnom, satiričnost, nenormativni jezik i jezik slenga, dijalozi u kojima sasvim obični junaci izgledaju kao učitelji ili mislioci, ironičnost i sarkastičnost, svjetska i ruska problematika te masovna kultura, dvostruki pogled na čovjeka koji je s jedne strane rob i višak koji ovisi o vanjskom okružju i daleko je od istine i čovjek „pustoća" koji je spoznao istinu. Također, autor koristi mnoštvo poznatih imena iz povijesti, mitova, religija i književnosti (usp. Bezrukavaja 2014: 1 – 2) koje umeće u svoj tekst.

Roman *Omon Ra* započinje posvetom *„Junacima Sovjetskog Svemira"* (Peljevin 2003: IV), tj. svim onim mladićima i djevojkama koji su slijepo (jer ih se tako učilo od rođenja) slijedili lažne ideale svoje države i svjesno ili pak nesvjesno polagali svoje živote za iluzorno junaštvo. Peljevin se u romanu igra prostorom i manipulira sviješću na primjeru sovjetskog svemirskog programa (usp. Alajbegović 2013). On se stavlja u ulogu čitatelja, a zatim ubacuje u priču dvije realnosti i nudi različite mogućnosti odvijanja radnje. Glavni lik je istovremeno u realnom, postojećem svijetu i izmišljenom, nepostojećem (usp. Javornik 2009: 2). Nepostojeći svijet je upravo onaj koji je stvaran za junaka. On ne postoji u stvarnosti samo za one koji su njegovi kreatori (sovjetska vlast). Taj svijet proizvodi se s pomoću različitih simbola i sredstvava iz realnog svijeta koji su u trenutku kad su postojali predstavljali „originale" i kreirali sliku istinske realnosti, no sada se isti koriste za stvaranje nove iskrivljene realnosti. Ona koristi te iste „originale" u novom prilagođenom kontekstu. Kao takvi oni („originali") postaju simulakrumi (iskrivljeni „originali"), dok umjetna nova realnost postaje realnija od one realnosti od koje je zapravo i potekla. Ona je hiperrealnost (usp. Horrocks, Jevtic 2004: 104 – 109). Njegov zadatak je na Mjesecu postaviti uređaj koji emitira tri riječi: „LENIN", „SSSR", „MIR" (Peljevin 2003: 123) te si skratiti muke samoubojstvom. Povratak na Zemlju je nemoguć jer SSSR nema tehnologiju kao Sjedinjene Američke Države, a ni sredstava da vrati svoje „junake" (usp. Luketić 2004). Svemir predstavlja realitet glavnoga junaka sve do trenutka u kojem treba izvršiti samoubojstvo, ali ga spašava puka sreća. Naime, pištolj sa samo jednim

[7] Aluzija na roman Viktora Peljevina *Generation P* koji započinje izjavom kako je ruska mladež izabrala Pepsi (umjesto Coca Cole) (usp. Peljevin 2001).

metkom koji je bio namijenjen tome da se iluzija nikada ne otkrije, zakočio je (usp. Peljevin 2003: 123).

4.2. Društveno-političke okolnosti nastanka romana

Viktor Olegovič Peljevin rođen je 1962. godine te je kao dijete odrastao u vrijeme najveće svemirske propagande u Sovjetskom Savezu. Razumijevanje društveno-političkih okolnosti u kojima je napisan roman *Omon Ra* bitno je zato što se autorovo djetinjstvo ocrtava u njegovoj pozadini.

Ideja o letu u svemir ruskom je društvu bila poznata od 1920-ih godina, te je ponovno obnovljena početkom 1950-ih (Harvey 2007: 15) kada sovjetski vođe najavljuju početak „kozmičkog doba" (usp. Rüthers 2011: 207). Naime, između 1950-ih i 1960-ih Sovjetski Savez krenuo je u osvajanje svojih prvih mjesta u svemiru. Početkom pedesetih u svemir je poslana prva životinja, kujica Lajka, a prvi psi koji su se vratili bili su Belka i Strelka 1960. godine (Ibid). Međutim, u Peljevinovu romanu Lajka se vraća sa svog putovanja: „– Upoznajte se – rekao je rukovoditelj letenja kad su nam se pogledi sreli. – Drugarica Lajka. Prvi sovjetski kozmonaut" (Peljevin 2003: 83). Tih istih godina sovjetska država našla se i u velikim problemima posebice zbog nezadovoljstva naroda koje je bilo uzrokovano neispunjavanjem obećanja tadašnje vlasti (usp. Rüthers 2011: 206). Također, sovjetsko društvo patilo je od jačanja alkoholizma i nezaposlenosti. Naposljetku su ogromni troškovi svemirskog programa doveli do porasta cijena hrane u državi što je izazvalo štrajkove koje se prekidalo vojnim intervencijama (Ibid: 214 – 215). Najveći uspjeh u svemirskom programu Sovjetski Savez je ostvario u travnju 1961. godine kada Jurij Gagarin s letjelicom *Sputnik 1* postaje prvi čovjek u svemiru, a njegov let postaje simbolom sovjetskog napretka (Ibid: 207). Dan kozmonautike (*Den´ Kosmonavtiki*) posvećen je upravo njemu i slavi se sve do danas (Eremeeva 2011: 147). Stanovništvo je Gagarinov povratak očekivalo s rijetko viđenim oduševljenjem, ne samo na ulicama, nego i na krovovima zgrada (usp. Schwartz 2011: 232). Među ruskim junacima pojavio se novi pojam – astronaut (usp. Eremeeva 2011: 139). Taj trenutak promijenio je sve, a propaganda svemirskog sustava postaje najvažniji dio sovjetske ideologije (usp. Sadym 2011: 151). Glavni temelj za izgradnju propagande bilo je širenje pozitivnih informacija i uvjeravanje kako će istraživanja svemira donijeti prosperitet. Neostvarena lansiranja kao i eksplozije raketa bile su poznate samo sovjetskim vođama (usp. Harvey 2007: 24). Informacije su se širile preko svih oblika masovne komunikacije: radija, televizije, kinematografije, književnosti, glazbe i umjetnosti (usp. Eremeeva 2011: 140). Dominacija Sovjetskog Saveza izazivala je ponos

sovjetskog društva (usp. Sadym 2011: 152). Stalno komuniciranje s astronautima svakodnevno se prikazivalo u medijima, a pojedinci koji su već trideset godina bili okruženi istom propagandom svojevoljno su se podvrgavali eksperimentima koji su bili namijenjeni životinjama, samo kako bi na neki način doprinijeli programu (usp. Eremeeva 2011: 142). Propaganda se sve više usmjeravala na djecu te je tako sovjetski svemirski program postao sastavni dio njihovih maštarija i igara (usp. Rüthers 2011: 206). Samo se u Krasnodaru u godini leta Jurija Gagarina izdalo oko 100 000 slikovnica u kojima se životinje natječu za pravo sudjelovanja u najvećoj svjetskoj utrci (usp. Eremeeva 2011: 141). Svako dijete znalo je imena prvih desetero astronauta, a čak su i konstrukcije na dječjim igralištima bile u obliku raketa (usp. Rüthers 2011: 210). Počeli su se otvarati pionirski kampovi u kojima su djelovali Klubovi budućih astronauta (Ibid: 207), a koji se također spominju u *Omonu Ra*: „Sredinom srpnja vratio sam se u Moskvu, a onda su Mitjokovi roditelji nabavili putne naloge za pionirski logor Raketa“ (Peljevin 2003: 12). Trgovačke kuće tipa Dječji svijet (*Detskij Mir*) sa svemirskom opremom za djecu, bile su mjesta gdje su dječaci i djevojčice, koji su se divili svojim junacima na dalekim putovanjima (usp. Rüthers 2011: 213), mogli dotaknuti dio njihova svemira: „Opet je počelo dugotrajno drndanje u kamionu; zaspao sam, a probudio sam se na nekoliko trenutaka već u Moskvi, kad su kroz rupicu na ceradi projurile – kao iz nekakva daleka školskog leta – svodovi Dječjega svijeta“ (Peljevin 2003: 35).

Sedamdesetih godina u vrijeme Leonida Brežnjeva problemi u državi još se više povezuju sa svemirskim programom. Nezadovoljstvo je bilo toliko jako da se propaganda prvenstveno počela usmjeravati prema djeci i mlađim generacijama. Za sve ostale program se provodio kao nužnost za razvoj, ne samo sovjetske, nego i svjetske ekonomije (usp. Eremeeva 2011: 149). Kako bi se mlade još više usmjerilo prema karijeri astronauta od 1980-ih mladi pioniri dobili su dozvolu pohađanja vojnih škola, a kasnije treniranja za vojne pilote (istu takvu situaciju navodi Peljevin kod svog glavnog junaka) (usp. Rüthers 2011: 208). Nakon pada Sovjetskog Saveza, ali i zbog ekonomske krize, mnoge organizacije zadužene za propagandu svemirskih programa bile su zatvorene ili su minimalizirale svoje djelovanje (usp. Sadym 2011: 157), a daleki sovjetski san o letu na Mjesec ostao je neostvaren.

5. Kategorija prostora i prostorna iluzija

Postmodernizam ima potpuno drugačiji odnos prema kategorijama vremena i prostora od ostalih razdoblja u povijesti književnosti. Oni postoje samo kao prepreka koja se treba savladati (usp. Solar 1995: 59, 60). Michel Foucault u svome tekstu *O drugim prostorima* iz 1967. godine navodi da postoji granica između realnog ili materijalnog prostora i onog nematerijalnog, odnosno iluzornog. Nadalje, osmišljava i pojam *heterotopija*[8] koji predstavlja književni prostor u postmodernizmu (usp. Brković 2013: 117). U Peljevinovu djelu *Omon Ra* to je prostor filmskog seta koji je za organizatore snimanja iluzija, dok za glavnog junaka taj isti prostor predstavlja svemirsko prostranstvo. Prema McHaleu u postmodernizmu postoji četiri načina konstrukcije odnosno dekonstrukcije prostora: jukstapozicija ili nizanje (koje Peljevin u djelu koristi tako da spaja prostore koji su povezani riječima *kozmos*, *raketa*, *letač*), interpolacija ili umetanje (koja je povezana s manipulacijom, kada se u postojeći prostor [podzemlje Moskve] umeće onaj lažni [svemirsko prostranstvo]), superimpozicija ili natpostavljanje (prostori koji su povezani sa svemirom nižu se jedan na drugi od Omonova djetinjstva sve do iluzije površine Mjeseca) i prostor bez svojstva koji povezuje stvarni prostor s osobinama koje taj prostor zapravo nema (npr. zvonjava telefona u raketi u svemiru) (usp. Vojvodić 2012: 89 – 90). Peljevin ignorira prostor i tako stvara posebnu kategoriju prostora koja se bazira na kolažu. Naime, jedna slika svijeta slaže se na drugu i stvara treći, novi svijet (usp. Genis 1997). Svjetovi se tako mogu slagati do beskonačnosti na principu matrjoške (usp. Mel´nikova 2012: 13). Njihovim spajanjem stvaraju se takozvane granične zone koje istodobno spajaju i razdvajaju svijetove. U njima dolazi do kontakta između realnog, realnog i imaginarnog, iluzije i zbilje. Budući da spomenute zone nemaju značajke samo jednog svijeta, odlikuju se pretjerivanjem, a sami junaci istodobno žive u višedimenzionalnom prostoro-vremenu (usp. Genis 1997). Upravo su granice glavni putokaz koji autor daje svome junaku čija je glavna misija traganje za istinom koja ponekad prelazi granice junaku danog prostora. Peljevin, kojeg nazivaju „piscem granične zone“ (Ibid), spajanje svjetova postiže provlačenjem crvene linije (usp. Mel´nikova 2012: 6) koja se pojavljuje na početku, sredini i na kraju romana. Linija se prvi put pojavljuje kada se glavnom junaku objašnjava njegova misija. Misija junaka ili „pothvat“, kako ju nazivaju u romanu, jest postaviti na Mjesec uređaj koji emitira riječi *MIR*, *SSSR* i *LENIN* (Peljevin 2003: 38):

[8] Pod heterotopijom se podrazumijeva svaki prostor koji je u isto vrijeme stvaran i iluzoran (usp. Brković 2013: 117).

„Zapovjednik letenja nagnuo se nad reljefnu kartu s izbočenim brdima i malim udubinama kratera. Njenim je središtem prolazila jarko crvena crta, nalik na svježu ogrebotinu od čavla“ (Peljevin 2003: 37).

Drugi put linija se pojavljuje u mjesečevu vozilu na Mjesecu, a Omon se približava svome cilju. Kada linija dođe do kraja, doći će i do kraja njegova života. Svaki njezin produžetak zapravo je odbrojavanje do smrti:

„[…] svaku večer sam za centimetar produžavao crvenu crtu na karti koja mi je visjela pred očima, i ona se sve više približavala malome crnom kružiću, iza kojega je više nije trebalo biti“ (Peljevin 2003: 109).

Treća i posljednja crvena linija pojavljuje se na kraju romana. Posljednje spajanje svjetova odvija se nakon što Omon razotkriva iluziju u kojoj je živio. Pred njim se nalazi novi početak. Međutim, kako bi linija trebala imati ulogu razdvajanja ili spajanja svjetova, a Peljevin ne otkriva u kojem pravcu Omon nastavlja svoj put, ona ostaje nedovršena, a svijet kojeg bi trebala povezivati ostaje vječno nepoznat. Taj trenutak u kojem Omon stoji pred kartom predstavlja nultu prostorno-vremensku kategoriju. Nulta kategorija nije realna, već polurealna jer još nema čvrsti oblik i granice, a tijek događaja je nejasan i nepredvidiv (usp. Mel´nikova 2012: 7, 15). Tom nedovršenošću Peljevin na samom kraju romana dodaje beskonačan broj novih svjetova, odnosno novih početaka: „Ali, trebalo je odlučiti kamo putovati. Podigao sam pogled na shemu linija koja je visjela na zidu pokraj ručne kočnice, i gledao sam gdje se točno nalazim na crvenoj crti.“ (Peljevin 2003: 137). Dakle, granica među svjetovima u romanu omogućuje njihovo daljnje slaganje koje se postiže *déjà vu* efektima pomoću simulakruma i ponavljanja (usp. Mel´nikova 2012: 7). Još jedan takav ponavljajući obrazac u romanu predstavlja ručak čije su namirnice stalno iste. Svaki obrok predstavlja jednu prostornu iluziju nakon koje se junak pretežno budi na drugom mjestu ili se oko njega odvija nešto čudno. Lijekovi za spavanje koji se nalaze u kompotu glavni su razlog zašto je junak dezorijentiran. Kretanje likova slučajno je, a njihov prelazak s jednog mjesta na drugo puka je slučajnost (usp. Solar 1995: 62). Prvi put ručak se spominje u kampu *Raketa* koji bi trebao predstavljati mjesto za igru i odgoj dječaka. Suprotno tome, rigorozne kazne za dječje nepodopštine razotkrivaju iluziju tog prostora kao onog namijenjenog djeci: „Ručak je bio prilično neukusan: juha s makaronskim zvjezdicama, kokoš s rižom i kompot.“ (Peljevin 2003: 13). Nakon ručka (koji je bio poslužen za vrijeme večere [Ibid: 12,13]) dječaci kradu raketu u blagovaonici. Kazna je puzanje po linoleumu s plinskom maskom. Drugi ručak poslužen je u zrakoplovnom učilištu *Maresjev*. Jedina razlika u tom ručku jest ta da se u kompotu nalaze opijati za spavanje: „Ručak je bio prilično neukusan: juha s makaronskim zvjezdicama, kokoš s rižom i kompot. Poslije

jela jako mi se spavalo“ (Ibid: 29). Omona bude krikovi kolega kojima su preko noći amputirana stopala. Iluzija sveučilišta kao mjesta koje stvara obrazovane ljude sposobne za rad također je razotkrivena. Sveučilište *Marasjev* zapravo stvara „prave ljude“ koji sliče na ratne invalide te hodaju s protezama pod krinkom stvaranja državnih junaka:

„[…]otkrio sam da ne mogu pomaknuti jezik i da općenito ne osjećam cijelu donju polovicu lica, kao da je natekla. […] ali se nisam stigao začuditi zato što sam umjesto čuđenja osjećao užas: tamo gdje su trebala biti Slavina stopala poplun se poput stuba spuštao dolje […]“ (Ibid: 30).

Sljedeći put Omon ruča u Bajkonuru[9], nakon čega se budi u mjesečevu vozilu u raketi te se ne sjeća kako je došao do njega:

„Ručak je bio prilično neukusan: juha s makaronima u obliku zvjezdica, kokoš s rižom i kompot“ (Ibid: 88). „[…] Sjećao sam se samo kako sam odvojio od usta čašu s kompotom i maknuo se od stola – odjednom me prošla volja za jelom. A drugo što sam shvatio – bilo je da zvoni telefon i da treba dignuti slušalicu“ (Ibid: 90).

Posljednji put ručak nije spremljen, već ga junak vidi u vrećici žene u vlaku. Među njezinim namirnicama nije bilo voćnog kompota:

„Žena koja je sjedila do mene automatski je stisnula noge, odmaknula se i u slobodan prostor između nas stavila vrećicu s namirnicama – tamo je bilo nekoliko kutija riže, pakovanje makaronskih zvjezdica i smrznuta kokoš u celofanu“ (Ibid: 137).

Prva tri scenarija s ručkom predstavljaju gradaciju iluzije. U prvom je iluzija najslabija; dječaci su svjesni svega što se oko njih zbiva. U drugom se već pojavljuje kompot s opijatima koji zamagljuje um junacima romana. Treći scenarij predstavlja najveću iluziju u kojoj se glavni junak uopće ne sjeća kako je dospio na drugo mjesto. Posljednji slučaj u vlaku nema nikakve veze s iluzijom, naprotiv, on naglašava da je iluzija razbijena. Naime, među namirnicama za ručak, nema onih za kompot što znači da Omon sada svjesno bira svoj prostor.

Prostor sobe tristo dvadeset devet povezan je s dekonstrukcijom Omonova života. Njegovu pretjeranu maštu iz djetinjstva autor koristi kao materijal za konstrukciju novog, iluzornog svijeta za svog junaka. Peljevin želi istaknuti kako je prostor mašte, kao najveći izvor ljudskih želja, jako podložan kontroliranju i obmanama te svom junaku, ali i čitatelju daje lekciju da nitko, doli njih samih trebaju biti kreatori svoga svijeta. Međutim, kreiranje Omonova života odvija se u spomenutoj prostoriji u kojoj mu se postepeno prekidaju sve veze

[9] Bajkonur ja mjesto u Kazahstanu na kojem se nalazi najveći svjetski kozmodrom u vlasništvu Rusije iz kojeg je krenulo prvo putovanje u svemir, a također i na Mjesec (usp. Izvorić 2014).

s realnošću. Junak u sobu tristo dvadeset devet prvi put ulazi neposredno nakon što je primljen na sveučilište. Interijer prostorije minimalističan je i izgleda poput sobe za ispitivanje optuženika. Junaku se oduzima sloboda izbora koja se još više naglašava dodatnim oduzimanjem slobode kretanja te mu se objašnjava zašto ne može odustati od pothvata. U trenutku kada Omon postaje svjestan bezizlazne situacije u kojoj se nalazi razbija se njegova dječačka maštarija o letenju:

„Sjedio sam na željeznu stolcu, pričvršćenu za pod na sredini sobe; ruke su mi bile privezane za naslon, a noge – za noge. Prozori sobe bili su potpuno zastrti zastorima, a u kutu se nalazio omanji pisaći stol s telefonom bez brojčanika“ (Ibid: 41).

Nakon reinkarnacijskog ispitivanja Omona zapovjednik letenja šalje u sobu tristo dvadeset devet kako bi dešifrirao Mitjokov monolog sniman na magnetofonu. Omon u toj sobi gubi najboljeg prijatelja koji mu je bio jedina veza sa stvarnošću kakvu je poznavao. Naime, Mitjokov monolog sastoji se od lucidnih misli povezanih s djelima koja je čitao u mladosti, a njegov je um potpuno izgubio kontakt sa stvarnošću: „Bio je to Mitjokov glas, ali nekako čudan, kao da su mu za njegove glasnice umjesto pluća priključili kovački mijeh – govorio je lako i pjevno, cijelo vrijeme na izdahu“ (Ibid: 68). Posljednji put Omona zovu u sobu nekoliko dana prije polaska u Bajkonur. U sobi se nalazi pretučeni letač iz Japana, Landratov i zapovjednik letenja koji ga upoznaje s kujicom Lajkom. Lajkine oči crvene su boje, koja, kako je već navedeno ranije u tekstu, kod Peljevina označava granicu među svjetovima. Nakon što izlazi iz prostorije tristo dvadeset devet posljednji put, Omonu je svijest dekonstruirana. Mitjok koji je bio Omonov najbolji prijatelj zamijenjen je kujicom Lajkom, a izreka kako je pas čovjekov najbolji prijatelj u ovom je slučaj potpuno izokrenuta:

„Iz kuta se čulo tiho, cviljenje puno mržnje; pogledao sam tamo i vidio psa kako sjedi na stražnjim nogama ispred tamnoplavoga tanjurića s narisanom raketom. Bila je to vrlo stara Lajka s posve crvenim očima […]“ (Ibid: 83).

Na kraju, najvažniji prostor u djelu, koji je bitan za njegovo razumijevanje, jest onaj u raketi koja visi sa stropa blagovaonice u kampu *Raketa*. U raketi se nalazi zarobljena figurica pilota. Vrata koja su nacrtana s vanjske strane rakete ne postoje u njezinoj unutrašnjosti. Figurica je središte, a cijela raketa je konstruirana oko nje. Omona ta situacija već kao dječaka rastužuje i ljuti. Zajedno s Mitjokom izvlači figuricu pilota iz rakete i sprema je. Figurica prikazuje sovjetskog čovjeka oko kojega se grade prostori bez izlaza, a zatvorenost i nemogućnost izlaza aludiraju na totalitarni režim (usp. Gubanov):

„[…] Kad su je radili, počeli su od tog čovjeka. Modelirali ga, posjeli na stolac i sa svih strana dobro oblijepili kartonom. […] – Ali, najzanimljivije je – zamišljeno i nekako utučeno

rekao je Mitjok – što tamo nije bilo vrata. Izvana je nacrtan otvor, a iznutra, na njegovu mjestu, zid je s nekim kazaljkama“ (Peljevin 2003: 16).

Omon kasnije iz rakete u podzemlju Moskve gleda u lažnu stvarnost, u iluziju prostora, u onu maštu o prozorima zrakoplova kad je bio dijete: „´Dakle – razmišljao sam – moguće je gledati iz samoga sebe kao iz aviona i uopće nije važno otkuda gledaš – važno je što pritom vidiš…´ Otada, dok se zimi vučem nekakvom ulicom, često zamišljam kako letim u zrakoplovu iznad polja pod snijegom“ (Ibid: 9). Omon sebe ovdje poistovjećuje s raketom, ali na kraju spletom nesretnih okolnosti postaje plastična figura iz ukradene makete svemirskog broda.

Prostor koji Omona najviše fascinira jest prostor neba i upravo je ono njegovo najstarije sjećanje iz djetinjstva: „– no, kad sam shvatio da se mir i sloboda na zemlji ne mogu postići, duhom sam se ustremio uvis“ (Ibid: 10). Međutim, ispostavlja se da se do njega ne može doći fizički. Na putu do njega junak mora savladati kušnje koje pred njega postavlja autor, a doseže ga u trenutku kada se u njegovoj svijesti odvija reinkarnacijsko buđenje iz svijeta iluzije u svijet realnosti.

5.1. Vremenska kategorija u romanu

Vrijeme u književnosti je važno jer se kreće od prošlosti prema budućnosti, slaže fabulu i stavlja događaje u red te tako služi čitatelju kao orijentir. S druge strane, svaki čitatelj ima drugačiju percepciju vremena u romanu. Netipično doživljavanje vremena postalo je jako popularno kod modernih pisaca. U *Omon Ra* dolazi do promjena u vremenu zbog promjena u svijesti njegovih junaka (usp. Fedosova 2015: 80). Omonova prošlosti i sadašnjost isprepleteni su toliko da postaju izjednačeni. Omon se stalno vraća svom djetinjstvu i njegova razmišljanja iz tog razdoblja jednako su važna kao i ona u sadašnjosti (usp. Solar 1995: 63). Za konstruiranje prostornih i vremenskih dimenzija autor koristi opozicije. Tako prostor funkcionira prema opozicijama zatvoreno – otvoreno, a vrijeme prema opoziciji prošlost – sadašnjost. Također, veliki prostor kroz fabulu se smanjuje, a onaj mali se povećava, dok se dugo vrijeme mijenja s kratkim i obrnuto (usp. Mel´nikova 2012: 10). Smanjivanje prostora odvija se na relaciji svemir – podzemlje. Naime, otvoren i beskonačan svemir, postaje minijaturan i zatvoren u granicama filmskog seta. S druge strane, stalni prekidi radnje koji se postižu sredstvima za spavanje, daju dojam da je let na Mjesec trajao puno kraće nego bi trebao. Ustvari, zbog korištenja tih sredstava Omon kroz cijelo djelo ima rupe u sjećanju, halucinacije, kreće se s jednog vremenskog intervala u drugi pa se dobiva dojam da vrijeme titra.

6. Manipulacija sviješću i sovjetski kult požrtvovnosti

Uloga postmodernizma, kao što je naglašeno ranije, jest stalno otkrivanje istine u svijetu u kojem se isprepliću iluzija i zbilja. Takav svijet prikazuje i Peljevin koji u svome romanu predstavlja dvije stvarnosti. Prva je ona manipulirana, kazališna, a druga je ona iluzorna (usp. Nagornaja 2007). Glavni junak živi u iluziji bez znanja da se njime manipulira. U tom slučaju, kada osoba nije svjesna manipulacije koja se nad njome vrši ili iluzije u kojoj živi, i manipulacija i iluzija prelaze svoje granice i poprimaju svoj najjači oblik u vidu simulakruma[10] kojemu je cilj „prikriti činjenicu da stvarno nije stvarno“ (Horrocks, Jevtic 2004: 112).

Na početku romana Omon je sasvim običan dječak koji, odgojen u totalitarnom sustavu, kao i mnogo njih prije i poslije njega, sanjari o tome da postane najveći državni junak – pilot ili astronaut (usp. Luketić 2004). Osim neba, dječaka zanimaju i različite religije. Pita se kojeg boga odabrati i odlučuje se za egipatskog boga sunca – Ra:

„[…] ja sam počeo kopati po leksikonu u kojem je bila cijela gomila različitih bogova. Osobito mi se dopao Ra, bog u kojega su prije više tisuća godina vjerovali stari Egipćani – sviđao mi se vjerojatno zato što je imao glavu sokola, a pilote, kozmonaute i općenito junake na radiju su često nazivali sokolima“ (Peljevin 2003: 61).

Ovdje se naziru autorova razmišljanja o religiji koji se u svojim djelima oslanja na budizam. Za svog junaka Peljevin bira Amona Ra – boga razuma, a za sebe budizam – religiju mira. Njegov interes posebice je usmjeren na trenutak reinkarnacije, odnosno na zamagljenu granicu između života i smrti. Peljevin pred Omona postavlja prepreke kako bi ga na kraju doveo do prosvjetljenja te upravo zbog tih kušnji djelo podsjeća na hodočašće (usp. Genis 1997). Omon, nakon što otkriva da se njime manipuliralo nastavlja život u svome reinkarniranom obliku preko boga Ra (usp. Vojvodić 2012: 93). Put do reinkarnacije odvija se posredstvom leta na Mjesec, a koji se također može povezati s duhovnošću. S jedne strane let predstavlja let duše (koji je Omon poznavao iz svog djetinjstva), a s druge je let prikazan kao reinkarnacija u kojoj se Omon diže iznad Zemlje, vlada realnošću te postaje Ra (usp. Javornik 2009: 7).

[10] *Simulakr* ili *simulakrum* prema Jeanu Baudrillardu predstavlja stvarnost iznad stvarnosti. Baudrillard razrađuje četiri poretka simulakruma. Prvi poredak jest onaj simbolički u kojem se simulakrum još ne pojavljuje, drugi poredak jest zapravo prvi poredak simulakruma u kojemu vladaju krivotvorene i lažne slike, a razlika između stvarnosti i sličnosti lako se uočava. Kod drugog poretka simulakra javlja se masovna proizvodnja znaka (razlike se odnose na one među serijama, a ne na one između stvarnosti i kopije). U trećem poretku prevladava simulacija koja nije zamjena za stvarnost, već podvostručena te iznova stvorena stvarnost – hiperrealnost koja je realnija od realnog (usp. Horrocks, Jevtic 2004: 104 – 109).

Ostvarenje Omonovih dječačkih snova započinje upisivanjem na zrakoplovno sveučilište *Maresjev*. Početak njihova ostvarivanja početak je i Peljevinove dekonstrukcije sovjetskog mita (usp. Sirotin 2012). On pomoću simulakruma gradi hiperrealnost za svog junaka. Simulakrume u djelu predstavljaju komični detalji: učitelji, izgled rakete i mjesečeva vozila, putovanje na Mjesec, kujica Lajka, pa čak i „astronautsko" odijelo koje je glavni junak nosio na Mjesecu (usp. Genis 1997): „– … najprije naočale, onda se omotaj šalom, a zatim – kapu. Obavezno se zaveži ispod podbratka. Rukavice. Rukave i čizme stegni konopcem – vakuum ne zna za šalu" (Peljevin 2003: 118).

Zapravo, hiperrealnost je Omonov doživljaj pripreme i putovanja na Mjesec, obmana koju ona stvara u njemu, njezina lažna, odnosno hiperrealna uloga u realnom svijetu. Sveučilište, kao jedan od glavnih kreatora hiperrealnosti, emitira svoju lažnu sliku pomoću propagandnih prikaza kampusa, zvanog Mjesečev grad, u časopisima kojima mami svoje buduće mlade junake: „U unutrašnjost nevelikog naselja vodila je asfaltna cesta s kojom je istodobno započinjao taj isti Mjesečev grad koji sam vidio u časopisu […]" (Peljevin 2003: 25). Omon je primljen na zrakoplovno sveučilište ne zbog svojih sposobnosti, već zbog svojih odgovora na razgovoru prije upisa. Nimalo svjestan da će time zapečatiti svoju sudbinu te postati rob sustava Omon daje do znanja da bi bio spreman umrijeti za svoju domovinu ako ona to od njega zatraži (Ibid: 27). Kroz sustav sveučilišta Peljevin opisuje kako ideologija može utjecati na kontrolu ljudske svijesti. Prikazana je ideologija komunizma koji prema autoru deformira čovjeka i njegovu svijest, čini od njega žrtvu koja predstavlja junaštvo (usp. Skoropanova 2007: 433). Autor čitatelju metaforički približava svu apsurdnost ruskog totalitarizma kroz učitelje u vojnim školama koji stvaraju „prave ljude" od svojih studenata tako da ih drogiraju opijatima za spavanje, a zatim im preko noći amputiraju noge kako bi dobili dokaz njihove muškosti, žrtve državi i spremnosti za herojski pothvat:

„Sad želim reći da ovdje stvaramo ne samo letače, nego u prvome redu prave ljude, da? I kada dobijete diplome i vojne činove, budite uvjereni da ćete do tada postati pravi ljudi s velikim slovom, onako kako se to događa samo u sovjetskoj državi" (Peljevin 2003: 28 – 29).

Naime, učitelji ideologije također su sakati i invalidi čiji je glavni predstavnik general Určagin. General je u svom vlastitom herojskom pothvatu obavljanja zadatka za politički sustav izgubio noge. Odlikovan je i predstavlja ideal junaštva Sovjetskog Saveza. Studenti moraju, ne samo psihološki doseći taj ideal, nego moraju biti i fizički nalik njemu (usp. Javornik 2009: 6). „´Proteza´ u ovom slučaju predstavlja sovjetskog čovjeka koji se koristi umjesto automatskog uređaja", a pravi ljudi su oni osakaćeni (usp. Skoropanova 2007: 434, prema vlastitom prijevodu). Studentima se preko noći oduzela mogućnost bijega i borbe za

svoje „ja“. U istoj noći oni osim amputiranja, proživljavaju i operaciju mijenjanja, odnosno oduzimanja ličnosti. Tako im se daje do znanja da ovdje nisu individue, da sloboda volje ovdje ne postoji te da su samo pijuni koji izvršavaju naredbe. Njihov je zadatak da budu poslušni i programirani roboti bez svijesti i jastva. Junaci su zato što je društvo odredilo da to trebaju biti. Nakon što se Omon budi okružen vriskovima svojih novih kolega prebacuju ga u tajni odjel KGB-a i odabiru za pothvat koji je nemoguće odbiti:

„– Glavni cilj kozmičkog eksperimenta, za koji te počinjem spremati, Omone, jest pokazati da tehnički ne zaostajemo za zapadnim zemljama i da smo isto tako u stanju slati ekspedicije na Mjesec. Zasad nismo u stanju poslati brod s pilotom koji se može vratiti“ (Peljevin 2003: 37).

Dakle, Omonu se ni u jednom trenutku ne postavlja pitanje želi li on sudjelovati u spomenutom pothvatu ili ne. Komunistička ideologija guši čovjeka i ne daje mu pravo izbora. Jedni izbor za Omona je smrt junaka ili smrt dezertera s amputiranim nogama. Nemogućnost spomenutog izbora prikazana je u kafkijanskom kontekstu (usp. Skoropanova 2007: 433) pomoću kojeg Peljevin otkriva što je sovjetskom sustavu doista značio njegov narod. Društvo je prikazano kroz kult požrtvovnosti kojemu je vrhunac žrtva za državu i politički sustav koja se prihvaća zbog naučene bespomoćnosti. Sama žrtva prinosi se državi u obliku živog bića – sovjetskog čovjeka:

„A što misliš, čijom je krvlju natopljena naša zemlja? Misliš, nekom posebnom? Nekakvom specijalnom krvlju? Nekakvih kompliciranih ljudi? Pružio mi je ruku, napipao mi lice i udario me suhom šakom po usnicama – ne jako, ali tako da sam osjetio okus krvi u ustima. - Evo, baš takvom je krvlju natopljena. Od momaka kao što si ti…“ (Peljevin 2003: 41).

Mračnu grotesknost junaštva sovjetskog čovjeka Peljevin u djelu prikazuje i predavanjima koja su astronautski tim pripremala za svemir nisu se sastojala samo od pustog teorijskog djela. Novi predmet koji se nazivao *Snažni duhom* (Ibid: 51) predavale su osobe „čije je zanimanje bilo pothvat“ (Ibid). Njihova uloga bila je da u budućim junacima probude želju za polaganjem života svojoj zemlji, da taj čin prikažu kao nešto uzvišeno i časno. Omonu se urezalo u pamćenje slučaj Ivana Trofimoviča Popadije i njegova sina Marata. Od običnih lovaca koji su tjerali lovinu prema partijskim dužnosnicima u lovu, sami su postali lovina. Navučene pancirke ispod odijela medvjeda trebale su im pružati sigurnost, dok se s druge strane visokim vladinim dužnosnicima omogućavalo da se vrate kući ponosno, misleći da su zaista upucali medvjeda: „On i sin u međuvremenu su proučavali navike i glasanje divljih stanovnika šume – medvjeda, vukova i veprova – i usavršavali vještinu“ (Ibid: 53). Plan je bio savršen sve do trenutka kad američki političar Kissinger nije ubio Marata nožem nakon što mu

je zakočila puška. Poslije se ispostavilo da je Kissinger znao da je ispod odjela zapravo čovjek, no usprkos tome su na „palog medvjeda“ postavili dasku kao stol da potpišu dogovor o smanjenju nuklearnog naoružanja te poslije slavili njegovo sklapanje:

„Sve što je Ivan Trofimovič vidio u sljedećem trenutku – bilo je promicanje mnoštva nogu; sve što je čuo – to je nečiji pijani govor i brzo mrmljanje prevoditelja; zamalo su ga zgnječili Amerikanci koji su plesali na stolu“ (Ibid: 55).

Iako su Sjedinjene Američke Države u vrijeme hladnog rata bila najveća protuteža politici Sovjetskog Saveza, on je ipak imao ulogu da se pokaže snažnim te da zabavi svoje vječne neprijatelje pa čak i ako se ta zabava odvijala na njegovim palim junacima. U ovom djelu romana može se iščitati Peljevinov stav prema totalitarizmu – a to su očaj i prijezir koji se nazire iz svake rečenice koja opisuje Maratovu smrt. Marat Popadij se u djelu pojavljuje još jednom u snu kojeg je sanjao Omon na putu do Mjeseca:

„[…] Ispruživši pred njuškom prednje šape, prema kugli Sunca što plamti nad obzorom, polako i gipko hodao je medvjed sa zvijezdom junaka na prsima i sasušenim mlazićem krvi u kutu patnički iskežene gubice […] – I ja, i cijeli taj svijet tek nečija smo misao – tiho je rekao medvjed“ (Ibid: 96).

U romanu Omon sa sobom nosi kutijicu od cigareta u koju je spremio figuricu pilota iz rakete (koju su on i Mitjok ukrali u kampu kad su bili djeca) i kuglicu koju je uzeo s kreveta prije nego je primljen na sveučilište. Ta kutijica Peljevinov je prikaz Sovjetskog Saveza. Pilot je sam Omon lišen slobode i prikovan za bolesnički krevet sustava u kojem je odgojen: „[…] i kad su ispiti završili, ja sam krišom odvrnuo jednu takvu (kuglicu, op.a.) i sakrio je u kutiju cigareta u kojoj je bio pilot od plastelina s glavom od folije […]“ (Peljevin 2003: 26).

Ostvarenje herojskog pothvata započinje lansiranjem rakete. Pripremanje ekipe za let u svemir podsjeća na dječju igru koju igrači igraju preozbiljno pod zapovjedništvom slijepih i paraliziranih (usp. Skoropanova 2007: 434). Zapovjednici su prikaz lažne ideologije praćenje koje ne vodi nikuda. Paralelno s lansiranjem započinju i linijska samoubojstva Omonovih kolega i prijatelja nakon što izvrše svoj dio zadatka. Njihova jedina uloga u cijeloj ekspediciji jest da Omona i mjesečevo vozilo dovedu do površine Mjeseca te „svojevoljno“ prekinu svoje postojanje. Glavnom junaku se u tom trenutku počinje razdvajati svijest (usp. Pank 2015) „Nisam osjećao žalost, nego obratno, ćutio sam neobičan zanos i euforiju. Odjednom sam primijetio da gubim svijest. Odnosno, nisam primijetio kako je gubim, nego kako dolazim k njoj“ (Peljevin 2003: 95). Šokiranog Omona obuzima očaj koji povezan s vizijama iz djetinjstva i glazbom Pink Floyda dočarava njegovo sazrijevanje, usamljenost i duhovnu prazninu (usp. Luketić 2004). Najveći dokaz Omonova odrastanja jest promjena u njegovu

stavu prema svemiru koji, kad ga je konačno dosegao, ne izgleda nimalo nalik onome što je zamišljao kao dječak. U trenutku u kojem Omon počinje razmišljati svojom glavom, on postaje Ra (usp. Javornik 2009: 7):

„[…] i eto sada, ponesen u svjetlucavu mraku nevidljivim nitima sudbine i putanje, vidio sam da postati nebeskim tijelo znači otprilike isto što i dobiti doživotnu kaznu u zatvorskome vagonu, koji bez zaustavljanja juri kružnom željezničkom prugom“ (Peljevin 2003: 99).

Junak se budi „iz mrtvih“ i shvaća da je let na Mjesec bio samo fikcija. Cijela ekspedicija bila je dio snimanja filma o najvećem svemirskom putovanju u povijesti čovječanstva i dokazivanje svijetu da je i Sovjetski Savez u mogućnosti poslati svoju ekspediciju u svemir: „Ovaj let – najdulji u povijesti – učinio je našu zemlju liderom svjetske kozmonautike“ (Peljevin 2003: 129). Granični trenutak između simulakruma i realnosti jest upravo Omonovo buđenje nakon kojeg vidi svu opscenost svog pothvata. Drugim riječima, opscenost započinje u trenutku kada nestaje iluzija, a sve postane vidljivije od vidljivog (usp. Horrocks, Jevtic 2004: 150). Taj granični trenutak može se povezati s mrtvom (nultom) točkom i precesijom simulakruma Jeana Baudrillarda. Naime, kod njegove mrtve točke kraj se vraća na početak (Omonov kraj = početak) te dolazi do narušavanja uzročno-posljedične veze što Baudrillard naziva precesijom simulakruma. Uzročno-posljedična veza koja je postojala ranije se gubi (usp. Mel´nikova 2012: 12), a njezinu ulogu preuzima prvi događaj koji slijedi nakon tog gubitka, u Omonovu slučaju njegov bijeg i ulazak u vlak: „[…] i kad je došao vlak, bez kolebanja sam ušao na vrata koja su se otvorila. Zatim su se ona zatvorila i vlak me odvezao u nov život“ (Peljevin 2003: 136).

Dakle, proždiranje simulakruma rađa realnost i upravo taj prijelaz proučava Peljevin. Njega ne zanima prijelaz iz realnosti u simulakrum, koji je tipičan za postmodernu književnost, već obrnuti proces, odnosno rađanje realnosti iz simulakruma (usp. Lipovetsky 2012). Ipak, let u svemir za Omona je bio realan. Realan je bio u njegovim mislima. On je bio taj koji je maštao o njemu, koji je svaki svoj korak usmjerio prema njemu i koji je, naposljetku, dao svoj život i žrtvovao se za njega. I upravo zato se jedino takva realnost, koja je usmjerena isključivo iz pojedinca, može očuvati u apsolutnoj simulaciji (usp. Lipoveckij 1999a).

U djelu *Omon Ra*, Sovjetski Savez ne obmanjuje samo svoje stanovništvo, nego i stanovništvo čitavog svijeta licemjerno nudeći junačka samoubojstva u zamjenu za ideološku pobjedu nad vječnim neprijateljem. Peljevin ruši antitezu totalitarnog režima u kojem slaba ličnost pojedinca gradi silnu državu degradirajući je u vlast koja je toliko nemoćna da svoju silu treba simulirati (usp. Genis 1997). Stvarnost koja ljudima daje nadu u bolje sutra, koja

učvršćuje njihovu vjeru u domovinu i vlast, osigurava mir u narodu je lažirana, izmanipulirana i odglumljena (usp. Luketić 2004). Peljevin aludira na to da su borbe u ime države, beskrajne žrtve za domovinu, lažna junaštva, kolektivne borbe i umiranja za neku nedodirljivu višu stvar potpuno nepotrebne i besmislene. Sovjetski sustav za Peljevina predstavlja najbolju masovnu hipnozu društva (usp. Sirotin: 2012) koja preko medijske manipulacije i stvarnosti koja je višestruko lažirana učvršćuje nacionalne i ideološke mitove (usp. Luketić: 2004). Omonovi članovi posade dobrovoljno su umirali za ništa, gledajući zvijezde nacrtane na zidovima tunela ispod Moskve: „Jedini prostor gdje su letjeli zvjezdani brodovi komunističke budućnosti... bila je svijest sovjetskog čovjeka“ (Peljevin 2003: 13 – 14).

Osim sa sviješću glavnog lika, njegovih kolega te naposljetku i cijelog svijeta preko medija, vrši se manipulacija nad čitateljem. Ona se širi od individue na kolektiv te od autora prema čitatelju dok njihov odnos podsjeća na budistički *jin* i *jang*. Naime, oni se međusobno nadopunjuju te tako zajednički grade priču (usp. Ščerbina 2011). Roland Barthes tu pojavu naziva *smrću autora* u istoimenome eseju iz 1967. godine (*Mort de l'auteur*). Prema njemu čitatelji aktivno sudjeluju u tekstu stvarajući vlastita značenja i interpretacije bez obzira na namjere autora. Čitateljeve interpretacije su neizostavna pojava zato što pisanje uvijek teži *nultom stupnju*[11] smisla (usp. Appignanesi, Garratt 2002: 74).

Namjera Peljevinovih djela jest prosvjetljenje (u smislu mogućnosti poimanja realnog) koje se ostvaruje kroz trening ličnosti kojem je podvrgnut glavni junak, a kojim se indirektno utječe i na čitateljevu svijest. Prosvjetljenje čitatelja postiže se pomoću spajanja elemenata iz književnosti, psihologije, sociologije i politologije u glavni tekst (usp. Nečepurenko 2011: 96). Čitatelj se konstantno kreče na granici između vjerovanja i ne vjerovanja, ozbiljnog i neozbiljnog shvaćanja autora (usp. Kovtun 2004: 510). Iako izgleda da se autor tako ruga čitateljevoj naivnosti, on mu zapravo pomaže promijeniti stav. Autor kroz cijelo djelo predaje čitatelju dio po dio svoga znanja, koristi svog junaka da ga savjetuje, transformira i dovede do istine kako bi prosvijetljen čitatelj na kraju, sada sasvim sam (bez autora), mogao interpretirati koliko je zapravo realan svijet koji ga okružuje.

[11] “Nulti stupanj” smisla podrazumijeva osjećaj nakon pročitanog djela prema kojem čitatelj ima dojam da tekst ima dublji smisao koji nije bio direktno izražen tom djelu (usp. Appignanesi, Garratt 2002: 75).

7. Intertekstualnost u romanu

Interpretacija Peljevinovih djela uvelike ovisi o tome koliko je čitatelj upoznat s ruskom nacionalnom poviješću i kulturom. Naime, Peljevin u *Omonu Ra* koristi dijelove iz različitih književnih djela, oživljava povijesne ličnosti i narative te ubacuje glazbenu i filmsku pozadinu.

Omona se kao glavnog junaka može po različitim kategorijama usporediti s mnogim junacima klasične književnosti. Prvenstveno su to likovi koji tragaju za istinom i slobodom. Ponajprije treba reći da je Omonovo prezime Krivomazov ono što se prvo primjećuje kao intertekstualni signal: „– Zoveš se, kako? – pitao je. – Krivomazov – odgovarao sam […]“ (Peljevin 2003: 6). Naime, autor povezuje Omonovu obitelj s Karamazovima, junacima romana *Braća Karamazovi* Fjodora Mihajloviča Dostojevskog. Omon podsjeća na Aljošu. Obojica su ostala bez majke kao djeca i obojica je se sjećaju iz samo jednog prizora. Omonova majka moli pijanog muža da se sabere, dok Aljoša pamti samo njezin histerični napad. Junaci žele doseći nebo: Omon fizički, a Aljoša duhovno te im na putu do tog cilja pojavljuju prepreke koje trebaju savladati. Također, postoji još jedna bitna razlika između Omona i braće Karamazovih. Dok Dostojevski gradi prepoznatljive i „čvrste“ karaktere od svojih junaka, Peljevinov Omon naspram njih, djeluje kao nedovršena ličnost koja je odgojena za kolektiv, u kolektivu (usp. Luketić 2004). Nadalje njegov karakter podsjeća na glavnog junaka romana *Mi*, Jevgenija Ivanoviča Zamjatina koji kao i Omon sudjeluje u svemirskom programu, točnije izgradnji letjelice koja bi trebala predstaviti savršenu sliku države koja je daleko od tog ideala. Ličnost D-503 je uništena u trenutku kada prestane vjerovati obmanama države, dok se kod Omona ličnost u tom trenutku rađa.

Omon Ra kritizira i ismijava sovjetski patriotizam, posebice priču Borisa Poljevoja *Priča o pravom čovjeku* (*Povest´ o nastojaščem čeloveke*) iz 1949. godine za koju je dobio Staljinovu nagradu (usp. Mozur 2002). Priča je napisana prema istinitim događajima, a prati mladog sovjetskog junaka Alekseja Petroviča Maresjeva. Pošto je bio ozbiljno ranjen u obje noge te ipak uspio sletjeti, Maresjeva nakon više od pola mjeseca spašavaju otac i sin iz obližnjeg sela. Nakon nesreće on trenira kako bi mogao letjeti i pomoću proteza, te na kraju karijere radi na sveučilištima za letače. Priča je bila jako popularna, a o njezinom uspjehu govori i činjenica da je bila obavezna školska literatura te da se prema njoj snimio istoimeni film (usp. Nagradi Rossii). Upravo je prema Poljevojevom junaku nazvano je i Peljevinovo sveučilište za letače koje serijski proizvodi prave ljude kakav je bio i sam Maresjev:

„Sjetite se znamenitog događaja legendarnog lika kojega je opjevao Boris Polevoj! Onoga u čiju je čast nazvano naše učilište! Nakon što je u borbi izgubio obje noge, nije se

predao, nego je ustao na protezama, i poput Ikara se vinuo u nebo tući fašističkog gada!“ (Peljevin 2003: 29).

Voditelji sveučilišta razmišljaju ovako: ako je sovjetski letač uspio postati junakom na protezama, zašto ne ubrzati proces i od mladića napraviti isto već tijekom njihova obrazovanja. Nadalje, na putu u Moskovsku tajnu školu za astronaute Omon i Mitjok čuju pucanje rafala, a vozač im objašnjava „da kratkim rafalima tuče nekoliko mitraljeza na streljani pješadijskog učilišta Aleksandar Matrosov“ (Ibid: 34). Aleksandar Matvejevič Matrosov bio je mladić koji je zajedno sa svojim pješačkim vodom naletio na strojnice njemačkih vojnika koji su prilazili jednom selu. Kako bi zaustavio rafale, Matrosov se bacio pred strojnicu i tako omogućio svojim kolegama da spase selo (usp. Nagradi Rossii). Iako se u djelu to ne spominje, ipak se može pretpostaviti da ako se na učilištu Maresjeva stvaralo prave ljude amputirajući im noge i učeći ih hodati pomoću proteza, onda se na učilištu Aleksandar Matrosov događalo isto. Kako bi studenti bili što sličniji junaku po kojemu je nazvano njihovo učilište bacali su se pred strojnice (usp. Kabanova 2011: 195). Osim imena stvarnih junaka, ime Omona i njegova brata Ovira zapravo su kratice. Kratica OMON označava specijalne policijske postrojbe, a OVIR odjel za vize i registraciju inozemnih državljana (traži pod: *sokr. ru*).

Svemirska utrka i putovanje na Mjesec koji su glavni materijal kojim Peljevin gradi svoju priču, odnosno dekonstruira onu sovjetsku, također su odraz stvarnog događaja iz povijesti. Čak je i mjesto uzlijetanja, kozmodrom Bajkonur, ostalo isto.

Nakon početnog šoka uzrokovanog smrću kolega na početku ekspedicije, Omona nakon nekog vremena počinje vući „[…] hladna znatiželja […]“ (Peljevin 2003: 102) da prisustvuje trenutku njihovih smrti, da istraži njihovo ponašanje u tom trenutku te da se možda i sam tako pripremi za vlastitu smrt. Njegova znatiželja najviše je usmjerena na Dimu Matjuševiča koji je posljednji došao u njihovu posadu: „[…] on je iznad svoga kreveta objesio list papira na kojemu je bila narisana ptičica i pisalo je velikim slovima: OVERHEAD THE ALBATROSS“ (Ibid: 51). Dima se od života opraštao mislima o glazbi. Spominje se grupa Pink Floyd čija pjesma Echoes predstavlja glazbenu pozadinu čitavog romana, a gore navedeni stih prvi je stih upravo iz te pjesme (usp. Gubanov): „– Meni se ne sviđaju ploče, nego glazba. Evo, s Meddle[12], na primjer, volim prvu. O jeki. Čak je slušam sa suzama. Prevodio sam je uz rječnik. Al-ba-tros iz-nad gla-ve, pa-ra-ram, pa-ram sa mnom…And Help me understand the best I can[13]…“ (Peljevin 2003: 104). Sama pjesma podsjeća na let te je potpuno jasno zašto je Peljevin izabrao

[12] Glazbeni album grupe *Pink Floyd*.
[13] „Pomozi mi razumjeti najbolje što mogu“ (prijevod naš).

baš nju. Lebdenje i beztežinsko stanje postaju stvarni, a usamljenost i očaj Dime, a kasnije i Omona ostavljenih na nemilost beskonačnog svemira gotovo su opipljive. Omon, poput stranaca u stihovi pjesme, u svojim prolaznicima (prijateljima) vidi sebe, a u njihovoj smrti vidi svoju smrt: „Strangers passing in the street/ By chance two separate glances meet/ And I am you and what I see is me[14]“ (Pink Floyd). Pjesma, također, zvuči kao halucinacija, iluzija pa čak i upozorenje, a albatros iz pjesme prema mnogima predstavlja sazrijevanje Omonove ličnosti.

Za interpretaciju djela *Omon Ra* bitno je i poznavanje sovjetske kinematografije koja je, zajedno s književnošću socrealizma, u društvu imala ulogu propagande sovjetskih ideologija. Prethodno je spomenuto da se prema priči Borisa Poljevoja snimao istoimeni film, ali on nije bio jedini prikaz sovjetskih junaka. U vrijeme kada je svemirska utrka bila „živa“ u sovjetskom narodu snimano je mnoštvo i ruskih i američkih filmova (koliko znanstveno-fantastičnih, toliko i dokumentarnih). Peljevin spominje da su čak i kina imala nazive vezane uz svemir čime se važnost takvih filmova još više naglašava: „Stanovao sam u blizini kina Kozmos. U našem je rajonu dominirala raketa, koja je stajala na uskome stupu titanova dima, nalik na golemi jatagan zataknut u zemlju […]“ (Peljevin 2003: 7). Ti filmovi bili su temelj dječjih igara i maštanja, te nije ni čudo zašto su djeca toliko žarko sanjala da postanu astronauti.

Nije samo Peljevin koristio materijale iz sovjetske kinematografije. Noviji ruski film *Prvi na Mjesecu* (*Pervye na Lune*) iz 2005. godine po mnogima koristi upravo njegovu priču. Film kombinira nostalgiju za vremenom u kojem je sovjetski svemirski program bio izvor nacionalnog ponosa i mučnu grotesknu atmosferu u društvu koje oživljava taj mit. Motivi prisvajanja prostora Mjeseca i simulacija koji su prisutni u *Omonu Ra* ponovno se pojavljuju u ovome filmu. Njegova tema je trening za putovanje u svemir koje je izuzetno teško za ljudsko tijelo. Snimanje treninga budućih astronauta snima se iz različitih kutova prateći patnju njihovih lica (usp. Kabanova 2011: 2009). Režiser filma koristi dinamični kadar kako bi gledateljima prikazao junake sa svih njihovih strana te tako u potpunosti razbio iluziju o sovjetskim letačima. Peljevin otkriva obmanu na sličan način, uništavajući je dio po dio.

[14] „Stranci prolaze na ulici/ Dva pogleda slučajno se sreću/ I ja sam ti, i ono što vidim sam ja“ (prijevod naš).

8. Zaključak

Književnost postmodernizma u Rusiji razvijala se pod drugačijim uvjetima nego na Zapadu. Njezina politička i nacionalna usmjerenost potaknuta je razdobljem socijalističkog realizma u književnosti i komunizma u državnoj politici. Nakon raspada Sovjetskog Saveza zamah razvoja književnosti postmodernizma jači je nego što je bio na Zapadu upravo zbog naglog oslobođenja represije umjetničkog izražavanja.

Viktor Olegovič Peljevin u svojim djelima prikazuje zbunjenost ruskog društva i nesnalaženje u promjenama koje su nastupile nakon pada komunističkog bloka. U *Omonu Ra* opisuje sovjetskog čovjeka koji je živio pod manipulacijom, koji je bio zatvoren u prostoru totalitarnog sustava preko svog junaka Omona. Manipulaciju prostora Peljevin prikazuje u obliku filmskog seta koji služi za realni prikaz nerealnog sovjetskog leta na Mjesec. Prostore poput letačkih sveučilišta i pionirskih kampova Peljevin koristi za izgradnju hiperrealnosti u kojoj žive njegovi junaci. Drugi oblik manipulacije, odnosno manipulaciju sviješću Peljevin unosi pomoću serijskog stvaranja junaka kojima se junaštvo nametnulo umjesto da su ga sami zaslužili. Serijska proizvodnju nije važna zbog potrebe stvaranja većeg broja junaka nego zbog simbola koje oni predstavljaju u sovjetskom društvu. Nakon što razotkriva iluziju Omon, koji postaje Ra, mora sam naučiti živjeti u svijetu koji gleda potpuno novim očima. Upravo se tako i sovjetski čovjek, nakon pada komunizma te s prelijevanjem zapadnjačke kulture u njegov prostor, mora nositi s novom realnošću koja ga okružuje.

Hladnoratovska politika i njezina svemirska utrka između tada dvije najjače sile svijeta uzrokovale su stanje u ruskom društvu koje je bilo podložno iluzijama. Prikazivanje stalnog takmičenja u jednom je trenutku moralo potaknuti navijanje, a time i osjećaj nacionalnog ponosa svakim „novim zgoditkom“. Propaganda najvećeg nadmetanja u povijesti čovječanstva u Rusiji je najviše utjecala na najmlađe generacije koje su žarko željele postati dio tog rivalstva, postati slavni igrači koje će se slaviti kao i njihove prethodnike. Upravo taj sovjetski mit dekonstruira Peljevin koji se zaista može nazvati predstavnikom ruskog postmodernizma obilježenog društveno-političkim značajkama u kojima je i nastajao.

9. Bibliografija

Izvori

Peljevin, V. 2003. *Omon Ra.* Zagreb: DiVič, prev. I. Lukšić.

Pelevin, V. *Omon Ra.* URL: http://pelevin.nov.ru/romans/pe-omon/ (11. 01. 2018)

Literatura

Alajbegović, B. 2013. *„Zbilja kao plastelin za manipulaciju“*. Vijenac. URL: http://www.matica.hr/vijenac/496/Zbilja%20kao%20plastelin%20za%20manipulaciju/ (15. 01. 2018)

Aleksandrova, Ju. A. 2012. *„Postmodern političeskoj vlasti: prostranstvo simuljakrov i dekonstrukcii”.* Vestnik Povolžskogo instituta upravlenija. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/postmodern-politicheskoy-vlasti-prostranstvo-simulyakrov-i-dekonstruktsii (15. 01. 2018).

Appignanesi, R., Garratt, C. 2002. *„Postmodernizam za početnike”*. Zagreb: Jesenski i Turk. Prevela: Jadranka Pintarić.

Bezrukavaja, M. V. 2014. *„Romany V. Pelevina kak idejno-hudožestvennaja struktura”* Polutematičeskij setevoj élektronnyj naučnyj žurnal Kubanskogo gosudarstvennogo agrarnogo universiteta. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/romany-v-pelevina-kak-ideyno-hudozhestvennaya-struktura (17. 01. 2018)

Brković, I. 2013. *„Književni prostori u svjetlu prostornog obrata”.* Umjetnost riječi. URL: https://hrcak.srce.hr/139274 (16. 01. 2018)

Butler, C. 2007. *„Postmodernizam”*. Sarajevo: Šahinpašić. Preveo: Dušan Janić

Desjaterik, D. 2018. *„Samizdat“*, u *„Nacional´naja filosofskaja énciklopedija“*. URL: http://terme.ru/termin/samizdat.html (15. 01. 2018)

Dobrenko, E., Lipovetsky M. 2015. *„The burden of freedom: Russian literature after communism”*. Cambridge University Press. URL: https://pdfs.semanticscholar.org/51af/aaf2dccce33b55418e76453d03d918be6d27.pdf (15. 01. 2018)

Epstein, M. 2000. *„Postmodernism, Communism, and Sots-Art“*, u: *„Endquote, Sots-art Literature and Soviet Grand Style“*. Evanston, Illinois: Northwestern University Press. URL: https://books.google.hr/books?id=vDLUzXe_iC8C&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (15. 01. 2018)

Eremeeva, A. 2011. „*The Regional Dimension of Space Propaganda" u* „*Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies"*, New York: Palgrave Macmillan.

Genis, A. 1997. *„Beseda desjataja. Pole Čudes: Viktor Pelevin“*. Žurnal´nyj zal. URL: http://magazines.russ.ru/zvezda/1997/12/genis1.html (15. 01. 2018)

Genis, A. 1999. *„Borders and Metamorphoses: Viktor Pelevin in the Context of Post-Soviet Literature“*, u: *„Russian Postmodernism: New Perspectives on Post-Soviet Culture“*. New York, Oxford: Berghahn Books. URL: https://books.google.hr/books?id=e3lpCwAAQBAJ&dq=postmodernism+omon+ra&hl=hr (15. 01. 2018)

Gubanov, V. *„Analiz romana Viktora Pelevina ´Omon Ra´“*. Sajt tvorčestva Viktora Pelevina. URL: http://pelevin.nov.ru/stati/o-guba/1.html# (15. 01. 2018).

Harvey, B. 2007. „*Soviet and Russian Lunar Exploration"*. Chinchester, UK: Praxis Publishing.

Horrocks, C., Jevtic, Z. 2004. „*Baudrillard za početnike"*. Zagreb: Jesenski i Turk. Prevela: Gordana Popović Vujičić.

Nagradi Rossii. *„Aleksej Petrovič Mares´ev“* i *„Aleksandar Matveevič Matrosov“*. URL: http://ordenrf.ru/ (21. 01. 2018)

Il´in, I. P. 1998. „*Postmodernizm ot istokov do konca stoletija: evoljucija naučnogo mifa"*. Elektronnaja biblioteka. URL: https://royallib.com/book/ilin_ilya/postmodernizm_ot_istokov_do_kontsa_stoletiyaevolutsiya_nauchnogo_mifa.html (15. 01. 2018)

Izvorić, Lj. 2014. *„Kako se polijeće s kozmodroma Bajkonur“*. Zvjezdarnica. URL: http://www.zvjezdarnica.com/mediji/skrinjica/kako-se-polijece-s-kozmodroma-bajkonur/2099 (15. 01. 2018)

Javornik, M. 2009. „*Postmodernistički prerok Viktor Pelevin: O tem, kako postsovjetski pisatelj išče resnico"*. Filozofska fakulteta, Oddelek za slavistiko. URL: https://ojs.zrc-sazu.si/primerjalna_knjizevnost/article/viewFile/5365/4988 (15. 01. 2018)

Jermol´cev, D. 2009. *„Tamizdat"*. Uroki istorii XX vek. URL: http://urokiistorii.ru/article/60 (15. 01. 2018)

Kabanova, D. S. 2011. *„Sites of Memory: Soviet Myths in Post-Soviet Culture"*. Disertacija. University od Illinois at Urbana-Champaign. URL: https://www.ideals.illinois.edu/bitstream/handle/2142/26204/Kabanova_Daria.pdf (21. 01. 2018)

Kovtun, E. N. 2004. „*Fantastika v éru postmodernizma: russkaja i vostočnoevropejskaja fantastičeskaja proza poslednej treti XX stoletija"*. Slavjanskij vestnik. URL: http://www.philol.msu.ru/~slavphil/books/sv2/kovtun.pdf (15. 01. 2018)

Lipoveckij, M. 1999a. *„Goluboe salo pokolenija, ili dva mifa ob odnom krizise"*. Žurnal´nyj zal. URL: http://magazines.russ.ru/znamia/1999/11/lipovec.html (27. 01. 2018).

Lipovetsky, M. 1999b. *„Russian Postmodernist Fiction: Dialogue with Chaos"*. New York: Armonk. URL: https://books.google.hr/books?id=5MdEe2W7RhUC&printsec=frontcover&hl=hr&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false (15. 01. 2018)

Lipovetsky, M. 2000. „*Literature on the Margins: Russian Fiction in the Nineties"*. Studies in 20th Century Literature. URL: https://doi.org/10.4148/2334-4415.1478 (15. 01. 2018)

Lipovetsky, M. 2012. „*The Aesthetic Code of Russian Postmodernism"*. Digital Scholarship. URL: https://digitalscholarship.unlv.edu/russian_culture/19/ (15. 01. 2018)

Luketić, K. 2004. *„Letići ruskim podzemljem"*. Zarez. URL: http://www.zarez.hr/clanci/leteci-ruskim-podzemljem (15. 01. 2018)

Mel´nikova, A. Ju. 2012. *„Hudožestvennyj mir V. Pelevina: prostranstvenno-vremennoj aspekt"*. Disertacija. Ivanovskij gosudarstvennyj universitet. URL: https://new-disser.ru/_avtoreferats/01005409698.pdf (15. 01. 2018)

Mozur, J. 2002. „*Viktor Pelevin: post-sovism, buddhism, & pulp fiction"*. The Free Library. URL: https://www.thefreelibrary.com/Viktor+Pelevin%3A+post-sovism%2C+buddhism%2C+%26+pulp+fiction-a090307328 (16. 01. 2018)

Nagornaja, N. 2007. *„Istorija i snovidenie v tvorčestve V. Pelevina"*. Likbez: literaturnyj al´manah. URL: http://www.lik-bez.ru/articles/criticism_reviews/critica_articles/article1798 (16. 01. 2018)

Nečepurenko, D. V. 2011. *„O filosofskih predposylkah i celi tvorčestva V. O. Pelevina"*. Vestnik Čeljabinskogo gosudarstvennogo universiteta. URL: https://cyberleninka.ru/article/n/o-filosofskih-predposylkah-i-tseli-tvorchestva-v-o-pelevina (21. 01. 2018)

Pank, A. (2015). *„Analiz romana V. Pelevina ´Omon Ra´"*. Klassičeskaja literatura. URL: http://classlit.ru/publ/literatura_21_veka/pelevin_v_o/analiz_romana_v_pelevina_omon_ra/36-1-0-53 (19. 01. 2018)

Peljevin, V. 2001. *„Generation P"*. Zagreb: DiVič. Prevela: Irena Lukšić

Penna, S., O´Brien, M. 1997. „*Postmodernizam i socijalna politika: malen korak naprijed?"*. Revija za socijalnu politiku. URL: http://www.rsp.hr/ojs2/index.php/rsp/article/view/401/405 (15. 01. 2018)

Rüthers, M. 2011. „*Children and the Cosmos as Projects of the Future and Ambassadors of Soviet Leadership"*, u „Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies". New York: Palgrave Macmillan.

Pink Floyd. 1971. *„Echoes"*, u *„Pink Floyd Lyrics.com"*. URL: http://www.pink-floyd-lyrics.com/html/echoes-meddle-lyrics.html (21. 01. 2018)

Popova, E. Ju. 2011. „*Literaturnye precedentnye fenomeny kak sredstva éksplikacii postmodernistskih motivov illjuzornosti i absurdnosti mira v tvorčestve V. Pelevina"*. Rhema. URL: https://cyberleninka.ru/article/v/literaturnye-pretsedentnye-fenomeny-kak-sredstva-eksplikatsii-postmodernistskih-motivov-illyuzornosti-i-absurdnosti-mira-v (15. 01. 2018)

Ravlić, S (glavni ur). 2017. „*Fantazmagorija"*, u: „*Hrvatska enciklopedija, mrežno izdanje"*. URL: http://www.enciklopedija.hr/ (17. 01. 2018)

Sadym, V. 2011. „*Propaganda of the Historical and Cultural Heritage of Cosmonautics: The Experience of Russian Regional Non-Governmental Organizations" u* „Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies", New York: Palgrave Macmillan.

Schwartz, M. 2011. „*A Dream Come True: Close Encounters with Outer Space in Soviet Popular Scientific Journals of the 1950s and 1960s"*, u „Soviet Space Culture: Cosmic Enthusiasm in Socialist Societies". New York: Palgrave Macmillan.

Sirotin, S. 2012. „Viktor Pelevin: evoljucija v postmodernizme". Žurnal´nyj zal. URL: http://magazines.russ.ru/ural/2012/3/ss11.html (18. 01. 2018)

Skoropanova, I. 2007. *„Russkaja postmodernistskaja literatura: Učebnoe posobie dlja studentov filologičeskih fakul´tetov vuzov"*. Moskva: Flinta, Nauka.

Sokr.ru. *„OMON"* i *„OVIR"*. URL: http://www.sokr.ru/ (21. 01. 2018)

Solar, M. 1995.„*Laka i teška književnost".* Zagreb: Matica hrvatska.

Sturken, M., Cartwright, L. *„Pastiš"* u: *„Struna: Hrvatsko strukovno nazivlje"* (ur. B. Nahod). URL: http://struna.ihjj.hr/naziv/pastis/21103/#naziv (15. 01. 2018)

Ščerbina, Ju. 2011. *„Who is mr. Pelevin?"*. Interlos: Intelektual´naja Rossija". URL: http://www.intelros.ru/readroom/kontinent/k150-2011/18062-who-is-mr-pelevin.html (21. 01. 2018).

Vojvodić, J. 2012. „*Tri tipa ruskog postmodernizma"*. Zagreb: Disput.

Sažetak

V. Pelevin, Omon Ra: iluzija prostora i manipulacija sviješću

Tema ovog diplomskog rada jest iluzija prostora i manipulacija sviješću u romanu *Omon Ra* Viktora Olegoviča Peljevina. Peljevin, kao jedan od najznačajnijih autora razdoblja ruskog postmodernizma, u svojim djelima opisuje preokret društvene svijesti nakon raspada Sovjetskog Saveza i ideologije komunizma. Svoj kratki roman *Omon Ra* posvetio je onima koji su bezuvjetno umirali za neki viši cilj. Glavni junak Omon još je kao dječak sanjario o nebu zato što je shvatio da mira na Zemlji nikada neće biti. Propagandama sovjetskog junaštva putem medija, kinematografije, letaka i plakata sovjetski sustav u glavama dječaka i djevojčica proizvodi maštarije o dalekom svemiru i sjajnim astronautskim odijelima. Dekonstrukciju tog mita Peljevin provodi opisujući sustav letačkih sveučilišta koja su s pomoću simulakruma stvarala hiperrealne svjetove za svoje studente. Prostor beskonačnog svemira, kao filmskih kulisa uz neprekinuto rekonstruiranje njihovih svijesti različitim oblicima manipulacije trebali su doseći mladi junaci žrtvujući svoj život kako bi vodstvo u svemirskoj utrci bilo što realnije. Omon leti na Mjesec kako bi učinio „herojski pothvat“, a potom okončao svoj život. Na kraju otkriva da Mjesec ne postoji te da se nalazi na Zemlji u prljavim tunelima ispod Moskve. On je žrtva manipulacije, a svemir je samo iluzija u koju je toliko oduševljeno vjerovao kao dijete.

Ključne riječi: iluzija, manipulacija, Peljevin, postmodernizam, Rusija, svijest

Summary

V. Pelevin, Omon Ra: The Illusion of Space and Manipulation of Consciousness

The main purpose of this paper is the description of the illusion of space and manipulation of consciousness in Victor Olegovich Pelevin´s novel *Omon Ra*. Pelevin, as one of the most important writers in Russian postmodern literature, describes the turnover in social consciousness after the break of the Soviet Union and the ideology of communism. He dedicates his short novel, *Omon Ra*, to those who had been dying unconditionally for some greater purpose. The main character has already dreamed about the sky when he was still a boy, because he realized that peace on Earth is impossible. With the propaganda of soviet heroism throughout the media, cinematography, flyers and posters, soviet system constructs phantasies of far universe and shiny astronauts' suits in the heads of boys and girls. Pelevin shows the deconstruction of this myth through the flight academy systems which use simulacrum to create hyperreality for their students. The setting of the endless universe as film set, with continuous reconstruction their consciousness with different kinds of manipulation, needed to be reached by the young heroes sacrificing their own lives for the realistic movie scene of leadership in a space race. Omon flies the Moon to make "a heroic venture" and then end his life. In the end, he finds out that the Moon doesn't exist and he is still on Earth in dirty tunnels below Moscow. He is the victim of manipulation, and the universe is only an illusion in which he has so enthusiastically believed as a child.

Key words: consciousness, illusion, manipulation, Pelevin, postmodernism, Russia

Резюме

В. Пелевин, Омон Ра: иллюзия пространства и манипуляция сознанием

Тема данной дипломной работы – иллюзия пространства и манипуляция сознанием в романе *Омон Ра* Виктора Олеговича Пелевина. Пелевин, как один из известнейших писателей периода российского постмодернизма, в своих литературных произведениях описывает поворотный момент в общественном сознании после распада Советского Союза и идеологии коммунизма. Свой короткий роман *Омон Ра* он посвятил тем, которые бессмысленно умирали во имя какой-то недостижимой цели. Главный герой Омон еще мальчиком мечтал о небе и Луне и сам сказал, что начал стремиться ввысь, потому что узнал, что покоя на Земле никогда не будет. Пропаганда советского героизма через средства массовой информации, кинематограф, листовки и плакаты всаживала в головы мальчиков и девочек мечту о далеком космосе и блестящих костюмах космонавтов. Деконструкцию этого мифа Пелевин показывает через систему академий для летчиков, которые, используя симулякр, создают гиперреальность для своих студентов. Молодые герои, жертвую жизнью, должны достичь пространства бесконечного космоса в виде сцены фильма с непрерывной реконструкцией их сознания разным способами манипуляции, чтобы сделать лидерство в космической гонке более реалистичным. Омон летит на Луну, совершает героический поступок, а потом сводит счёты с жизнью. Причиной такого конца является то, что он раскрывает, что никакой Луны нет и что он на самом деле находится на Земле в грязных туннелях под Москвой. Его обманули, а космос был только иллюзией, в которую он так воодушевлённо верил.

Ключевые слова: иллюзия, манипуляция, Пелевин, постмодернизм, Россия, сознание