

Anna Stryjakowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

ORCID: 0000-0001-9429-2849

Podmiotowość postironiczna w powieści *Центр тяжести* Aleksieja Polarinowa

Urodzony w 1986 roku Aleksiej Polarinow uchodzi obecnie za jednego z najbardziej obiecujących rosyjskich pisarzy. Uwagę czytelników i krytyków przykuł debiutancką powieścią *Центр тяжести*, opublikowaną w roku 2018. Praca nad dziełem trwała sześć lat. W tym czasie pisarz parał się działalnością przekładową, tłumacząc współczesną literaturę amerykańską. Owocem tych zainteresowań jest ważny przekład powieści *Infinite Jest* Davida Fostera Wallace'a, dokonany we współpracy z Siergiejem Karpowem; przekład ukazał się kilka miesięcy po literackim debiucie Polarinowa. Kolejnym osiągnięciem pisarza jest dobrze przyjęty zbiór esejów *Почти два килограмма слов*, poświęcony głównie literaturze zachodniej. Symultaniczna praca nad powieścią, przekładem i rozwojem kompetencji krytycznoliterackich zaowocowała, wedle słów samego Polarinowa, skokiem jakościowym¹.

Niniejszy artykuł stanowi próbę analizy wykreowanej w powieści *Центр тяжести* podmiotowości literackiej. Rozważania te warto poprzedzić krótkim

¹ Алексей Поляринов: «Если все будут писать про вечность, у нас не останется ни прошлого, ни настоящего». Часть 1, интервью П. Бояркиной, <https://prochтение.org/texts/29887> [dostęp: 20.10.2019].

przedstawieniem fabuły utworu. Początek powieści wydaje się klasycznym *bildungsroman*, osadzonym w latach 90. XX wieku – w tej części w pierwszej osobie opisane są losy trzynastoletniego Piotra Portnoja (o przydomku „Pietro”) i jego rodziny, zamieszkującej małą miejscowość Rasswiet. Istotna dla dalszych wydarzeń jest pasja literacka matki Pietra, która w wolnych chwilach pisze bajki dla dzieci. Nie mniej ważny wątek stanowi próba rozwikłania zagadki związanej z numeracją lokalnych jezior, w którą angażują się Pietro i jego przyjaciel; *bildungsroman* urywa się jednak i zagadka pozostaje nierozwiązana. Na kolejnych stronach wychodzi na jaw, że mamy do czynienia z metapowieścią, której bazowa akcja rozgrywa się w Moskwie niedalekiej przyszłości, a jednym z głównych bohaterów-narratorów jest dorosły Pietro. Autorką wyjściowej, urwanej narracji o dzieciństwie okazuje się z kolei matka Pietra, Nina Chodżarowa. Nie potrafiąc wymyślić dobrego zakończenia tej opowieści, Nina poleca to zadanie synowi, przekazując mu brudnopis książki o chłopcach, zatytułowanej *Центр тяжести*. Bohater uzupełnia dzieło własną opowieścią o bieżącym życiu, wprowadza również kolejnych narratorów – w tym swojego brata Jegora i przyrodną siostrę Marinę. Na tym poziomie utwór zbliża się do powieści dystopijnej, z elementami cyberpunka. Z relacji narratorów wyłania się bowiem obraz Rosji jako kraju coraz bardziej autorytarnego, wykorzystującego postęp technologiczny do inwigilacji obywateli, izolującego się od świata i propagującego kult silnego władcy w osobie prezydenta Botkina. Jedną z linii fabularnych stanowi działalność radykalnej performerki Saszy (partnerki Mariny), która, co ciekawe, wykorzystuje w swej antysystemowej działalności mało znaną nowelistykę Niny Chodżarowej. Wyposażony w brudnopis matki, wypowiedzi Jegora, Mariny, Saszy i innych, Pietro przygotowuje ostateczną wersję powieści, załączając też jedną z wersji rozwiązania tajemnicy jezior.

Центр тяжести ma zatem cechy powieści autotematycznej, odsłaniającej proces jej powstawania, spajanej przez postać twórcy (Pietro). Zastosowane rozwiązania fabularne pozwalają podać w wątpliwość wiarygodność poszczególnych opowieści zawartych w ramach świata przedstawionego. W pierwszej kolejności zburzona zostaje iluzja autentyczności wspomnień z dzieciństwa – autorką tej części okazuje się matka bohatera, ukrywająca się

pod maską chłopięcego narratora. Bajkopisarskie zacięcie Niny skłania do podważenia prawdziwości szczególnie przygód dwóch przyjaciół, osnutych wokół tajemnicy czterech jezior. Brudnopis tej opowieści trafia co prawda w ręce jej głównego bohatera, trudno wszakże wyrokować, na jak dużą ingerencję zdecydował się Pietro i czy była ona nakierowana na upodobnienie historii do prawdziwych wydarzeń, czy przeciwnie – stała się narzędziem autokreacji. Na sporą dozę ingerencji wskazywałby komentarz Pietra o tentatywnym, fragmentarycznym charakterze notatek matki, a także o ośmioletniej, żmudnej pracy nad powieścią:

И все восемь лет изгнания я писал мамин роман, собирал его как пазл, перечитывал первую часть, вспоминал и оплакивал свое детство².

Nie w pełni oczywisty wydaje się również status pozostałych poziomów narracji – ostatecznie to przecież Pietro opracowuje relacje Jegora, Mariny i innych narratorów, głowiąc się nad najbardziej przekonującym ich zestawieniem. Zastanawia w danym kontekście zwłaszcza autobiograficzna opowieść Mariny – o włączeniu tej linii fabularnej do powieści Pietro decyduje po, pierwszym w życiu, krótkim spotkaniu z przyrodnią siostrą, zanim jeszcze poznaje szczegóły jej biografii. Bohater liczy na to, że uda mu się nakłonić Marinę do zwierzeń:

Это может сработать. Самое главное – как-то уговорить Марину рассказать (хоть что-нибудь) о своем детстве и отрочестве, чтобы у меня появился материал для ее сюжетной линии. Оформлю это в виде интервью или, ну, что-нибудь придумаю.

W świetle cytowanego fragmentu nie można, w mojej opinii, z całą pewnością stwierdzić, czy następująca później rozmowa Pietra z Mariną rzeczywiście miała miejsce w ramach świata przedstawionego, czy jest jedynie faktem wymyślonym przez naczelnego narratora, uzupełniającym istotną lukę w tworzonej przez niego powieści. Fikcyjny charakter szeregu elementów

² А. Поляринов, *Центр тяжести*, Эксмо, Москва 2018, <https://www.litres.ru/aleksey-polyarinov/centr-tyazhesti> [dostęp: 12.10.2019]. Wszystkie cytaty z powieści pochodzą z tego wydania.

tej powieści w powieści sugeruje ponadto kilkakrotnie zaznaczona skłonność Pietra do konfabulacji i koloryzowania rzeczywistości. Jako nastolatek pomaga on mamie w pisaniu bajek, opowiada psychologowi zmyślane historie, okłamuje klasę, że jego ojciec jest antropologiem, a nie matematykiem. W opowieści o dzieciństwie podkreślona zostaje rola dziadka, miłośnika literatury i wprawionego opowiadacza, w formowaniu się Pietra jako pisarza i czytelnika:

Его истории напоминали лоскутные одеяла – причем рассказ обычно строился так виртуозно, что швы между ложью и правдой были совсем незаметны. Он любил приврать и приукрасить, но при этом жутко обижался, когда люди подвергали сомнению его рассказы.

Mimo stawianych tu i ówdzie znaków zapytania metafikcja Polarinowa, jak wolno sądzić, wykracza poza ramy postmodernistycznej gry i nie ma na celu wyprowadzenia czytelnika w pole. Do postawienia takiej tezy skłania sposób konstruowania głównego narratora, którego status ontologiczny nie jest kwestionowany. Przeciwnie, Pietro stara się budować więź z odbiorcą, jest niemal pozbawiony ironicznego dystansu i przekonuje, iż tworzona powieść, choć niewolna od komponentu zmyślenia, jest projektem poważnym i autentycznym. Podmiotowość bohatera-pisarza wpisuje się w zaproponowaną przez Robyn Warhol wizję narratora angażującego („engaging narrator”), który przeświadczony jest o prawdziwości postaci, zakłada współczucie czytelnika wobec budowanej opowieści, skłaniając go do zauważenia paraleli między fikcją a światem rzeczywistym³. Rozpatrywane w kontekście tytułu dzieła przedsięwzięcie literackie Pietra może być interpretowane jako próba budowy i obrony *środką ciężkości*, swego rodzaju tożsamościowej osi, pozwalającej nie stracić orientacji w coraz bardziej odpychającej i coraz mniej przejrzystej rzeczywistości. Tytułowy motyw przewija się w analizowanym utworze wielokrotnie. Na *środek ciężkości* Pietra składają się niewątpliwie więź z najbliższą rodziną, formujące go wspomnienia z dzieciństwa i moc-

³ R. Warhol, *Toward a Theory of the Engaging Narrator: Earnest Interventions in Gaskell, Stowe, and Eliot*, “PLMA” 1986, vol. 101, no. 5, s. 814–815.

ny kręgosłup moralny, których wypadkową jest sprzeciw wobec praktyk antydemokratycznych stosowanych przez reżim Botkina. Wymienione fundamenty świata przedstawionego nie wydają się zachwiane przez wprowadzenie metarefleksji, której zadaniem staje się w danym wypadku raczej aktywizacja czytelnika – nie na zasadzie czystej przyjemności zabawy, lecz w celu wywołania współczucia i zachęcenia odbiorcy do poparcia stanowiska narratora. Kwestia autentyczności wybranych szczegółów opowieści (na przykład tajemnicy jezior) nie jest istotna dla budowy tej więzi. Znamienne wydaje się w tym kontekście rozróżnienie między wyobraźnią a kłamstwem, którego dokonuje matka Pietra. Nie mniej ważna jest replika ojca: „Это уже из области этики, а в ней я не силен”. Rację Niny w tym sporze zdaje się pieczętować fakt, iż to ojciec kilkanaście lat później potajemnie wciąga Jegora do pracy na rzecz inwigilacji obywateli przez autorytarny reżim. W tym miejscu warto ponadto zaznaczyć, że Pietro wprowadza do przygotowywanego dzieła przypisy, w których pierwsi czytelnicy (głównie brat i przyjaciel) mają możliwość skorygowania fragmentów narracji zgodnie z własną wiedzą i punktem widzenia. Dany element struktury, obok wprowadzenia różnych narratorów, akcentuje świadomość subiektywnego oglądu rzeczywistości i rezygnację podmiotu z aspiracji do roli depozytariusza ostatecznej prawdy. Ciekawa jest w tym kontekście fascynacja młodego Pietra średniowiecznymi mapami:

На самом деле средневековые карты всегда нравились мне гораздо больше, чем современные. В них не было самодовольства, никто не утверждал в них, что знает абсолютно все.

Budowie zaufania do podmiotu służy również obecność w powieści śladów autobiograficznych. Polarinow wyposażył Pietra w szereg elementów własnej biografii – dla przykładu, pisarz również spędził dzieciństwo w miejscowości Rasswiet, ma brata i przyrodnią siostrę, pracował jako projektant akwariów, tłumaczy literaturę angielskojęzyczną, ma podobne poglądy polityczne. Odnajdziemy w powieści także echa zainteresowań czytelniczych autora, intensywnie rozwijanych podczas pracy nad powieścią – wśród licznych intertekstualnych odniesień warto odnotować choćby nawiązania

do twórczości Williama Gibsona, Philipa K. Dicka, Thomasa Pynchona czy Davida Mitchella (z pisarzy rosyjskich można wymienić Antona Czechowa i Andrieja Biełego). Bardzo wymowna jest wreszcie paralela pomiędzy opisem procesu powstawania powieści dokonywanym przez Pietra i tym wyjawionym przez samego Polarinowa w obszernym wywiadzie dla portalu „Procztienije”. Trudności w zespoleniu poszczególnych fragmentów narracji, o których szczerze wspomina Polarinow, znalazły swoje odbicie w analogicznych dylematach Pietra. Zakorzenie w rzeczywistości zawiera motyw, odnoszący się do trudności z doprowadzeniem opowieści do końca. Polarinow wyznaje, że nie był w pełni zadowolony z efektów pracy, a integracja poszczególnych fragmentów sprawiała mu kłopot; ostatecznie o wydaniu książki zadecydowała wyznawana przez pisarza zasada doprowadzania rozpoczętych spraw do końca⁴. Pietro zostaje wyposażony w dodatkowe wątpliwości – praca nad powieścią staje się dla niego jedynym spoiwem z ojczyzną lat młodości:

Я все еще не знал, как закончить текст, но штука в том, что я и не хотел его заканчивать – я чувствовал, боялся, что если наконец поставлю точку, то эта нить, пуповина – единственное, что связывает меня с настоящей Россией, страной, в которой я вырос, – порвется. И мне было страшно.

Ostatecznie przeważa jednak chęć dotrzymania złożonej mamie obietnicy dokończenia powieści.

Silnie osadzony w emocjach samego pisarza jest wątek polityczny, z którego obecnością wiąże się istotna deklaracja twórcza. Wedle słów Polarinowa, wątek zrodził się z głębokiego wewnętrznego sprzeciwu pisarza wobec działań państwa i jego aparatu propagandowego. Współczesna literatura nie powinna, zdaniem autora, ignorować sytuacji politycznej w kraju:

Ты сидишь, разговариваешь с братом про футбол, вы смеетесь, а он говорит: «Вы вот хиханьки да хаханьки, а там бандеровцы убивают людей!» – и это было очень душно. В то же время ты читаешь в новостях,

⁴ Алексей Поляринов: «Если все...

что где-то школьникам задали написать сочинение на тему «Христос, Галиллео Галилей и Путин». Ты видишь это скатывание в никуда и не можешь его обойти – ты еще слишком молод и неопытен, и это пролезает в текст – отсюда и вышла политизированная линия. Потому что ты смотришь, видишь *Pussy Riot*, Павленского, начинаешь читать – не потому что тебе это нравится, а потому что не нравится. Это работа, которую ты должен проводить, если занимаешься литературой. Ты должен смотреть на эту сварку, возможно, ты ослепнешь, но ты не можешь не смотреть, иначе у тебя будет слепая проза. Вторая часть родилась именно так – из моего личного взросления [...]»⁵.

Tak wyraźne przejawy obecności autora w utworze, konstytutywny dla tożsamości pisarza charakter dzieła, powiązanie porządków sztuki i egzystencji oraz płynność relacji między autorem a powieścią pozwalają uznać analizowaną podmiotowość za sylleptyczną w rozumieniu zaproponowanym przez Ryszarda Nycza. Sylleptyczny model podmiotowości jest w ujęciu polskiego literaturoznawcy modelem horyzontalnym, stwarzającym się poprzez pisanie, na granicy literatury i empirii, wykluczającym istnienie przedjęzykowego podmiotu⁶. Miałby on być również jednym z kryteriów umożliwiających odróżnienie formacji postmodernistycznej od modernistycznej⁷. Należy wszelako jeszcze raz podkreślić, że w przypadku metafikcji Polarinowa mamy do czynienia – przy akceptacji narracyjnej koncepcji tożsamości i postmodernistycznych strategii formalnych – z próbą przekroczenia postmodernistycznej ironii, z próbą odbudowy autentycznej relacji z czytelnikiem. Wrzucony w płynny świat podmiot Polarinowa usiłuje, poprzez akt pisania, zbudować fundamenty, skonstruować *środek ciężkości*, zaangażować odbiorcę. Taki projekt artystyczny wpisuje się w koncepcję twórczości postironicznej, a więc takiej, która dostrzega ograniczenia ironii postmodernistycznej, pojmowanej jako ideologia, strategia permanentnego wątplenia i negowania wszystkiego – postironistów niepokoi fakt, że ironia

⁵ Ibidem.

⁶ R. Nycz, *Tropy „ja”*. *Koncepcje podmiotowości w literaturze polskiej ostatniego stulecia*, „Teksty Drugie” 1994, nr 2, s. 26.

⁷ Ibidem, s. 27.

utraciła swą konstruktywną, krytyczną i wyzwalającą moc, stając się usprawiedliwieniem pasywności, hamującym rozwój człowieczeństwa, a nawet zagrażającym integralności jednostki⁸. Nie chcąc powrotu do naiwnej i bezkrytycznej szczerości, postironia jako postpostmodernistyczna formacja myślowa, ma uprawomocnić takie kategorie, jak zaangażowanie, wrażliwość, afekt, wartości, komunikacja. Na fatalne konsekwencje wszechwładzy ironii zwrócił uwagę David Foster Wallace w eseju *E Unibus Pluram*⁹, podkreślając jednocześnie rolę literatury w reakcji na tę sytuację, w reaktywacji emocji, wrażliwości, zaangażowania¹⁰. Zainteresowanie Polarinowa twórczością Wallace'a wydaje się w tym kontekście symptomatyczne. Amerykański literaturoznawca Lee Konstantinou, który analizuje między innymi twórczość Wallace'a, za jeden z kluczowych elementów literatury postironicznej uznaje metafikcyjną formę. Metafikcja jest jego zdaniem wykorzystywana przez pisarzy postironicznych do zaangażowania odbiorcy, produkowania form afektu¹¹. Sama postironia obiera według Konstantinou za cel próbę rozmontowania akademickich i kulturowych skojarzeń metafikcyjnej formy z ironicznym poznaniem i cynizmem¹².

W nakreślonej optyce wolno uznać metafikcyjną powieść Polarinowa za przykład literatury postironicznej. Taki też jest status podmiotu, zaangażowanego w proces pisania pojmowany jako istotne narzędzie konstytuowania tożsamości i deklaracja światopoglądowa. W momentach powagi Pietro nie salwuje się ucieczką w ironię, lecz konfrontuje z emocjami, odsłania przed czytelnikiem, zachęcając do współodczuwania, pochylenia się nad porusza-

⁸ L. Konstantinou, *Cool Characters. Irony and American Fiction*, Harvard University Press, Cambridge–London 2016, s. 8, 17.

⁹ D.F. Wallace, *E Unibus Pluram: telewizja a fikcja amerykańska*, [w:] D.F. Wallace, *Rzekomo fajna rzecz, której nigdy więcej nie zrobię. Eseje i rozważania*, przekł. J. Kozak, W.A.B., Warszawa 2016, s. 102–103.

¹⁰ *Ibidem*, s. 105–106.

¹¹ L. Konstantinou, *No Bull: David Foster Wallace and Postironic Belief*, [w:] *The Legacy of David Foster Wallace*, S. Cohen, ed. L. Konstantinou, University of Iowa Press, Iowa 2012, s. 91.

¹² *Ibidem*, s. 85.

nymi problemami. Zabiegi autotematyczne są wymienionym celom podporządkowane, ich sens nie wyczerpuje się w zabawie, lecz wpisuje, by użyć słów Lukasa Hoffmanna, w etos pracy, jaki ma przyświecać postironicznej lekturze, lekturze fikcji wymagającej, skomplikowanej formalnie i wprowadzającej w stan niepokoju¹³.

Istotnym elementem postironicznej aktywizacji odbiorcy może być zaakcentowanie wartości zaangażowania politycznego, zwrócenie uwagi na konieczność zmiany opresyjnego systemu. Te wątki towarzyszą, jak zauważa Konstantinou, prozie Dave'a Eggersa¹⁴, czytelne są również u Polarinowa. Pietro opowiada się jednoznacznie przeciwko praktykom antydemokratycznym, wymierzonym w wolność życia prywatnego i wypowiedzi, przeciwko dominacji abstrakcyjnych idei nad jednostką oraz egalomanii i politycznemu izolacjonizmowi. Zagrożenia związane z wykorzystaniem sztucznej inteligencji przeciwko obywatelom akcentowane są w bardzo interesującym wątku Jegora, genialnego informatyka, pracującego nad systemami gromadzenia i opracowania danych o obywatelach; ten dystopijny motyw jest niewątpliwie zainspirowany już działającym w Moskwie systemem rozpoznawania twarzy. Moralna labilność Jegora w danej materii oburza mniej kompromisowego Pietra i staje się przyczyną konfliktu między braćmi. Istotnym głosem w sprawie praw kobiet, nawiązującym, jak wolno sądzić, do akcji #metoo, jest historia Mariny, która opowiada o tym, jak została zgwałcona przez swojego chłopaka. Bohaterka krytykuje postawy z kręgu *victim blaming*, kwestionując pokutujące w społeczeństwie przekonanie o tym, że to, co nas spotyka, jest zawsze konsekwencją naszych działań, nagrodą bądź karą – zdaniem Mariny, takie myślenie to kognitywna pułapka. Obsesyjnie wręcz powtarza się w powieści motyw budowania murów jako właściwości przypisywanej kulturze rosyjskiej. Polarinow czerpie tu garściami z prozy Władimira Sorokina – na polecenie prezydenta Botkina na zachodniej granicy zostaje wzniesiony Wielki Mur Rosyjski. Odpowiedzią na ową pasję

¹³ L. Hoffmann, *Postirony. The Nonfictional Literature of David Foster Wallace and Dave Eggers*, Transcript, Bielefeld 2016, s. 174, 199–200.

¹⁴ L. Konstantinou, *No Bull...*, s. 106.

jest jedna z politycznie zaangażowanych bajek Niny, *Путешествие камней*, traktująca o kamieniu, który na przestrzeni dziejów był surowcem do budowy wielu murów; wszystkie jednak upadły. W politykę państwa wymierzona jest działalność performerów, do których dołącza Marina. Celem hiperrealistów – bo tak nazywa się grupa – jest testowanie wytrzymałości systemu:

Спровоцировать власть, заставить отвечать, реагировать на давление художника – и наблюдать за реакцией. [...] все работы Графта были заточены именно на то, чтобы создать как можно больше «точек напряжения», чтобы растормозить чудовище, заставить его шевелиться, совершать ошибки – и посмотреть, что будет дальше.

Radykalizm działań grupy wynika z przekonania, że w państwie autorytarnym sztuka jest nieodłącznie związana z przemocą. Zbieg okoliczności sprawia, że Sasza wykorzystuje w swej działalności twórczość Niny. Przekonanie o performatywnej roli sztuki oraz wiarę w możliwości jej oddziaływania można również łączyć z postawą postironiczną. Najbardziej perswazyjny i uniwersalny przekaz polityczny zamieszcza wszelako Polarinow we fragmencie będącym propozycją rozwikłania zagadki jezior. Akcja przenosi się do nazistowskich Niemiec, które stają się złowrogim kontrapunktem dla pogrążającej się w autorytaryzmie Rosji. Jednym z narratorów tej części jest chłopiec Andreas, syn tłumacza literatury, antynazisty, przerażonego przemianami w kraju. Andreas tak opisuje kontrast między atmosferą domu rodzinnego a wspieraną przez masy polityką władzy:

Это так странно – из окна наблюдать за столкновением двух миров: в центре первого – личность, в центре второго – идея. В первом мире жизнь человека бесценна, во втором не стоит ни гроша. В первом мире любят ближних (родителей, детей, друзей), во втором – дальних (царя, пастора, национального лидера). В первом мире люди почитают конкретных личностей (писателей, ученых), во втором – абстрактных (Бога, вождя, традиционные ценности). В первом мире основа этики – свобода выбора, во втором – покорность. Такой вот парадокс: чем ближе к национальному единству, тем дальше от человека.

Przeprowadzona analiza pozwala określić kreowaną przez Polarinowa podmiotowość mianem postironicznej. Powieść *Центр тяжести* wolno uznać za przykład dzieła zachowującego postmodernistyczną formę, jednak wykraczającego poza ograniczenia bezproduktywnej ironii ku budowie tożsamości, potwierdzającej się w kontakcie z zaangażowanym czytelnikiem.