



KATARZYNA JASTRZĘBSKA

 ORCID <https://orcid.org/0000-0003-0336-307X>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

**NOWE FORMY W LITERATURZE ROSYJSKIEJ.
ROMANA SIENCZINA: *MINUS*, *NUBUK*,
*NAPRZÓD I W GÓRĘ NA WYCZERPANYCH BATERIACH***NEW FORMS IN RUSSIAN LITERATURE. *THE MINUS, THE NUBUCK, FORWARD AND UPWARD ON THE LOW BATTERIES*
BY ROMAN SENCHIN

The main subject of the article is the analysis of the specific of Roman Senchin's literary works such as *The Minus* (*Минус*), *The Nubuck* (*Нубук*), *Forward and upward on the low batteries* (*Вперед и вверх на севших батарейках*). The article contains some thesis about method of interpretation Senchin's literary works. Firstly, the justification of the way of interpretation by using autobiographical key and basing on textual criteria solely. Secondly, presentation and argumentation of the thesis which proves that Roman Senchins' works could be perceive as the example of a textual hybrid, which becomes the place of intersection of two communication strategies such as literariness and documentarism.

Współczesny rosyjski prozaik Roman Sienczin (ur. 1971) przedstawiciel nowego realizmu, który Katarzyna Roman-Rawska określa jako jeden z najnowszych nurtów literatury rosyjskiej¹, jest autorem licznych powieści, opowieści, opowiadań, esejów, wypowiedzi o charakterze krytycznoliterackim. Część rosyjskich literaturoznawców widzi w autorze *Rodziny Joltyszewów* pisarza potrafiącego przetłumaczyć absurdalność życia we współczesnej Rosji na język literatury², twórcę, który bohaterem swojej prozy czyni stracone pokolenie, czyli prze-

¹ K. Roman-Rawska, *Nowy realizm w rosyjskim połu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2020, s. 7.

² Л. Данилкин, *Реалистические повести о простейших организмах. Роман Сенчин. „Ничего страшного”*, w: В. Огрызко (red.), *Все о Сенчине. В лабиринте критики*, Литературная Россия, Москва 2013, s. 226–227.

ciężnych obywateli, najczęściej mieszkańców prowincji, niepotrafiących odnaleźć się w nowej rzeczywistości, w realiach życia, jakie przyniósł rozpad Radzieckiego Imperium:

Герой Сенчина замыкает собой ряд героев так называемого *lost generation* конца восьмидесятых, поколения раннего бунта и взрыва — и столь же ранней усталости, отчуждения от жизни, вывернувшейся из-под ног. [...] ни опоры, ни поиска. Серые кварталы многоэтажек в провинции, серые комнаты в общежитии, где все бухают, блюют, никто ничем не занимается [...] серая и, в сущности, безнадежная жизнь маргиналов по всей безнадежной стране³.

Niektórzy badacze zorientowani na analizę i interpretację prozy Sienczina, stanowiącej istotny przebieg zmian zachodzących w najnowszej literaturze rosyjskiej, zwracają uwagę na jej autobiograficzny charakter, przytaczając w tym kontekście najczęściej trzy utwory zatytułowane kolejno: *Minus* (Минус, 2002), *Nubuk* (Нубук, 2003) i *Naprzód i w górę na wyczerpanych bateriach* (Вперед и вверх на севших батареях, 2008). Należą do nich między innymi Natalia Iwanowa⁴, Wanda Supa⁵, Ewa Pańkowska⁶, Katarzyna Roman-Rawska⁷.

Przekonanie o autobiograficznej proveniencji prozy Sienczina może być związane głównie w dwoma zjawiskami. Zacznę od pierwszego, które dotyczy określonego rodzaju aktywności pisarza, a mianowicie częstego udzielania wywiadów, komentowania na łamach licznych czasopism bieżących wydarzeń literackich, kulturalnych i społecznych, uczestniczenia w spotkaniach autorskich oraz dyskusjach o literaturze. W wielu z tych wypowiedzi Sienczin podkreśla-

³ E. Pogoreлая, *Путь чувственности к духу*, „Октябрь” 2008, nr 5, <https://magazines.gorky.media/october/2008/5/put-chuvstvennosti-k-duhu.html> (18.03.2020). Więcej o krytycznej i literaturoznawczej recepcji twórczości Sienczina w ciągu ostatnich dwudziestu lat zob. K. Jastrzębska, *Rosyjska i polska recepcja twórczości Romana Sienczina w latach 2001–2021*, „Acta Neophilologica”, t. I, nr XXIV (w druku).

⁴ Н. Иванова. *Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век*, Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», Санкт-Петербург 2003, s. 467–468.

⁵ W. Supa, *W kręgu problemów rosyjskiego „nowego realizmu”*. *Proza Romana Sienczina*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2014, vol. 14, s. 120.

⁶ E. Pańkowska, *Мир умирающей российской деревни в творчестве „новых реалистов” (на материале романов: „Санья” Захара Прилепина и „Елтышевы” Романа Сенчина)*, „Studia Wschodniosłowiańskie” 2015, vol. 15, s. 110.

⁷ K. Roman-Rawska, *Nowy realizm w rosyjskim...*, s. 133.

na dokumentalny i autobiograficzny charakter swojej twórczości oraz referencyjną odpowiedniość występujących w niej postaci:

Почти все мои тексты имеют документальную основу. Чаще всего это случаи из моей личной жизни, из жизни знакомых. [...] Да, иногда я списываю своих героев и антигероев с реальных людей, с себя самого. Одни достаточно известные люди, другие — нет⁸.

Почти все персонажи имеют прототипы. [...] Да и вряд ли такие, созданные лишь воображением писателя герои в литературе имеются. [...] Зачем придумывать, когда сама жизнь дает нам столько материала, столько потенциальных персонажей, что просто диву даешься. Иногда даже не берешься за тот или иной сюжет, за описание того или иного реально существующего человека, руководствуясь поговоркой: напишешь — не поверят⁹.

W ten sposób autor *Lodu pod nogami* (*Лед под ногами*, 2010) nie tylko podtrzymuje relacje z czytelnikiem, czy ujmując rzecz inaczej, „dopisuje do dzieła żywe posłowie”¹⁰, ale również postępuje analogicznie do podmiotu dokumentu, angażuje się bowiem w obietnicę mówienia prawdy¹¹. Jak wiadomo, wypowiedzi metatekstowe lokują się poza utworem literackim, a zatem czytelnik może, ale nie musi ich znać, podobnie jak może, ale nie musi zawierzyć odautorskiej instrukcji sposobu lektury poszczególnych dzieł. Ten bowiem implikuje umieszczona na karcie tytułowej informacja o jednoznacznej kwalifikacji gatunkowej, z czego wynika, że *Minus* jest opowieścią, a kolejne dwa utwory powieściami: Роман Сенчин. *Минус*. Повести; Роман Сенчин. *Нубук*. Роман; Роман Сенчин. *Вперед и вверх на севших батареейках*. Роман. Dzieje się więc tak, że nastawienie odbiorcy wobec tekstu rozpięte zostaje pomiędzy deklarowanym przez autora referencyjno-dokumentalnym charakterem utworu a eksplicytną, za sprawą zachowania zasad klarownej taksonomii, afirmacją jego literackości.

Przejdźmy teraz do zjawiska drugiego. Otóż wszystkie trzy wymienione utwory charakteryzuje szczególny status bohatera i jednocze-

⁸ P. Сенчин. *Почти все мои тексты имеют документальную основу*, <http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/pisatel-roman-senchin-pochti-vse-moi-teksty-imeyut-dokumentalnuyu-osnovu> (3.12.2020).

⁹ P. Сенчин, *Возвращение к Матере*, „Российская газета РГ.РУ”, <https://rg.ru/2015/03/04/rasputin.html> (15.05.2019).

¹⁰ D. Antonik, *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*, Universitas, Kraków 2014, s. 40.

¹¹ P. Zajac, *O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcyjną*, „Teksty Drugie” 2009, nr 5, s. 46.

śnie pierwszoosobowego narratora: jego imię i nazwisko jest bowiem tożsame z imieniem i nazwiskiem realnego autora Romana Sienczina. Umieszczenie imienia i nazwiska autora w pozycji innej niż metrykalna jest, zdaniem Andrzeja Stoffa, „sygnałem podjęcia szczególnej gry literackiej, która polega na zakwestionowaniu pośredniości przekazu i staje się przesłanką autotematyzmu oraz symptomem tendencji autobiograficznych”¹².

Zgodnie z dotychczas wypracowanymi koncepcjami biografizmu, możemy wyróżnić jego ujęcia pozatekstowe i tekstowe. W oparciu o ustalenia Reginy Lubas-Bartoszyńskiej¹³ oraz Rafała Pokrywki¹⁴ do ujęć pozatekstowych zalicza się biografizm immanentny, biografizm zdeklarowany autorsko i biografizm referencjalny. Przypomnijmy pokrótce, że biografizm immanentny jest obecny w każdym dziele literackim, jako dokumencie z zakresu biografii i osobowości autora. Dzieło literackie jest tu traktowane jako efekt przemyśleń twórcy, wynik jego indywidualnych, jednostkowych przekonań i doświadczeń. Z kolei biografizm autorsko zdeklarowany, czy inaczej autorsko sformułowany obejmuje teksty „stanowiące świadomą symbolizację własnego doświadczenia twórców”¹⁵. Mowa tu o biografizmie zapowiadanych przez pisarzy w przedmowach, wywiadach, komentarzach i innego rodzaju wypowiedziach. Regina Lubas-Bartoszyńska odrzuca zasadność uznania tekstów za biograficzne na podstawie takich deklaracji, chociaż, jak z kolei twierdzi Rafał Pokrywka, właśnie ten rodzaj biografizmu jest dzisiaj szczególnie modny¹⁶. Kolejny to biografizm referencjalny, który jest oparty na „horyzoncie oczekiwań” czytelnika. O tym, co jest i co nie jest autobiograficzne, decyduje czytelnik na podstawie dostrzeżonych związków i paraleli pomiędzy życiem a twórczością autora, fabułą jego utworów i biografią. Tego rodzaju ujęcie biografizmu daje możliwość odnajdywania różnowątkowych analogii między życiem a twórczością pisarza.

Wszystkie wymienione pozatekstowe formy biografizmu składają do zadania pytania: jak i czy w ogóle możliwe jest, by argu-

¹² A. Stoff, *Ja autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej*, w: D. Śnieżka (red.), *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*, Semper, Warszawa 1996, s. 67–68.

¹³ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a literaturą*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1993.

¹⁴ R. Pokrywka, *Powieść autobiograficzna — kariera pojęcia*. „Dzisiaj i Jutro Poeztyki. Tematy i Konteksty” 2013, nr 3 (8).

¹⁵ R. Lubas-Bartoszyńska, *Między autobiografią a...*, s. 168.

¹⁶ R. Pokrywka, *Powieść autobiograficzna...*, s. 166.

mentacyjnie przekonująco uzasadnić twierdzenie o autobiograficznym charakterze utworu, posługując się kategoriami wyłącznie tekstualnymi. Jako przyczynek i trop takich poszukiwań odnośnie do trzech wymienionych utworów Sienczina mogą posłużyć wypowiedzi Natalii Iwanowej i przede wszystkim Ewy Pańkowskiej. W interpretacji rosyjskiej literaturoznawczyni Roman Sienczin, poprzez zabieg nadania bohaterowi-narratorowi własnego imienia i nazwiska, sygnalizuje czytelnikowi, że opowiedziane historie są prawdziwe, wyrastają z obserwacji osobistych pisarza, są efektem autorskiej wiwisekcji: „В прозе Сенчина имя и фамилия одного из героев [...] совпадают с именем и фамилией автора [...]. Он как бы подает знак читателю: я не выдумываю, — я оперирую на себе. Все — подлинное, заверенное моей личной подписью”¹⁷. Z kolei polska badaczka twierdzi, że każdy z trzech wymienionych utworów wymaga sięgnięcia do teorii paktu autobiograficznego Philippa Lejeune’a, dodajmy: najczęściej bodaj cytowanego współczesnego teoretyka autobiografii:

Следует подчеркнуть, что в ранних произведениях Сенчина автор и герой сближаются, часто совпадают в имени и ключевых событиях биографии. Писатель сознательно желает оставаться в контексте действительно происходящих событий. Своим именем, отчеством и фамилией Сенчин как будто удостоверяет подлинность, достоверность сообщаемого (напр., в трилогии с общим героем Романом Сенчиным, которую составляют: повесть *Минус* (2001), роман *Нубук* (2002), повесть *Вперед и вверх на севших батареях* (2004). При подробном исследовании трилогии Сенчина необходимо учесть рассуждения Филиппа Лежена, крупного специалиста в области мемуарно-автобиографического жанра, и обратиться к его классическому труду: *Авто-биографический пакт*¹⁸.

Przypomnijmy zatem, jak brzmi proponowane przez francuskiego badacza określenie autobiografii. Jest to: „[...] retrospektywna opowieść prozą, gdzie rzeczywista osoba przedstawia swoje losy w ich jednostkowym aspekcie i ze szczególnym uwzględnieniem historii osobowości”¹⁹. Zgodnie z tezą Lejeune’a autobiografią jest utwór, który spełnia łącznie cztery warunki:

¹⁷ Н. Иванова, *Скрытый сюжет...*, s. 468.

¹⁸ E. Pańkowska, *Мир умирающей российской...*, s. 109–110.

¹⁹ P. Lejeune, *Пакт autobiograficzny*, przekł. A.W. Labuda, „Teksty” 1975, nr 5 (23), s. 31. Zob. również P. Lejeune, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, R. Lubas-Bartoszyńska (red.), przekł. W. Grajewski i in., Universitas, Kraków 2007, s. 22.

- forma językowa
 - a) opowieść,
 - b) proza
- temat:
 - losy jednostki,
 - historia osobowości
- sytuacja autora:
 - tożsamość autora z narratorem, przy czym nazwisko autora odsyła do rzeczywistej osoby
- status narratora
 - a) tożsamość narratora z głównym bohaterem,
 - b) retrospektywna wizja opowiadania.

Według francuskiego znawcy pisarstwa autobiograficznego i diarystyki warunkiem koniecznym autobiograficzności tekstu jest tożsamość narratora, głównego bohatera i autora, którego imię i nazwisko umieszczone na okładce i tytułowej stronie książki „jest jedyną nie podlegającą dyskusji oznaką rzeczywistości pozatekstowej, oznaką realnej osoby”²⁰. Identyczność nazwiska bohatera, naratora i autora stanowi formę mediującą pomiędzy sferą tekstu a „osobą” autora, która jest podstawą paktu biograficznego zawartego pomiędzy instancją autorską a czytelnikiem. Na tej podstawie można pokusić się o sformułowanie wniosku, zgodnie z którym *Minus*, *Nubuk* i *Naprzód i w górę...* są utworami autobiograficznymi, gdyż spełniają warunki paktu autobiograficznego – bohater-narrator nosi to samo nazwisko, co autor, którego imię i nazwisko widnieje na okładce książki. Problem jednak w tym, że w przypadku każdego z trzech utworów implikowana jest, za sprawą umieszczonej w podtytule informacji taksonomicznej, jego fikcyjność, co wskazuje na zawarcie z czytelnikiem innego rodzaju paktu, a mianowicie paktu fikcjonalnego, zwanego również powieściowym. Jednak zgodnie z jednoznacznie brzmiącą opinią Lejeune’a „pakt autobiograficzny sytuuje się w opozycji do paktu fikcji”²¹. Wynika z tego, że wymienione utwory Sienczina stanowią jeszcze jeden, obok innych analizowanych przez współczesnych teoretyków autobiografii przykład ograniczonej stosowalności teorii paktów Lejeune’a. Również koncepcje autorstwa Jerzego Smulskiego, proponującego rozpatrywanie autobiograficzności w kontekście postawy i strate-

²⁰ P. Lejeune, *Pakt autobiograficzny...*, s. 37.

²¹ P. Lejeune, *Wariacje na temat...*, s. 297.

gii artystycznej²², czy Małgorzaty Czermińskiej²³, które odwołują się do pozapowieściowej wiedzy czytelnika, nie prowadzą w tej kwestii do stanowczych i jednoznacznych rozstrzygnięć. Ujęcie Czermińskiej jeden z badaczy proponuje nazwać „słabą teorią paktu”²⁴, która jest mniej rygorystyczna, nadal jednak intencjonalna, gdyż zakłada współpracę ze strony twórcy²⁵. Z kolei Smulski, operujący terminem „powieść autobiografizująca”, proponuje nieostrą definicję tego zjawiska: „istnieją pewne – mniej lub bardziej wyraziste – związki między fabułą utworu a biografią jego twórcy”²⁶.

Czy zatem autobiograficzność tekstów literackich jest w gruncie rzeczy kwestią zasadniczo nierozstrzygalną, jak twierdzi belgijski literaturoznawca i filozof Paul de Man, którego poglądy przywołuje – w kontekście badań nad współczesną teorią biografii i analizując przy tej okazji koncepcję paktów Lejeune’a – Jerzy Balbierz:

Próby odróżnienia fikcji od biografii z góry skazane są na niepowodzenie, każde odczytanie tekstu literackiego przypomina – de Man używa tu metafory zastosowanej przez Gerarda Genette’a – wejście w nieustannie kręcące się drzwi obrotowe, w których czytelnik trafia w przestrzeń autobiograficzną po to tylko, by za chwilę znaleźć się po stronie fikcji. W istocie więc każdy tekst literacki [...], w którym zachowała się strona tytułowa z nazwiskiem autora jest tekstem autobiograficznym. Zarazem jednak żaden tekst nie może być nazwany autobiografią, właśnie dlatego, że jest jedynie słownym artefaktem i retoryczną maszyną²⁷.

Pomimo tak radykalnego poglądu, który de Man sformułował pod koniec lat 70. XX wieku, czy nieco wcześniejszej tezy o „śmierci autora”, w której Roland Barths postuluje oderwanie biografii autora od jego dzieła, różne odmiany autobiografizmu i biografizmu są wyraźnie obecne we współczesnej refleksji teoretycznej, analizach literaturoznawczych i praktyce twórczej, w tym również pisarzy rosyjskich (np. Siergiej Dowłatow w zbiorze opowiadań zatytułowanym *Wa-*

²² J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej*, „Pamiętnik Literacki” 1988, nr 4 (79), s. 85.

²³ M. Czermińska, *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*, Universitas, Kraków 2000, s. 120.

²⁴ R. Pokrywka, *Powieść autobiograficzna...*, s. 175.

²⁵ Tamże, s. 165.

²⁶ J. Smulski, *Autobiografizm jako postawa...*, s. 85.

²⁷ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, przekł. M.B. Fedewicz, w: R. Nycz (red.), *Dekonstrukcja w badaniach literackich*, Gdańsk 2000, s. 107. Cyt. za: J. Balbierz, „Jeśli nie lepszy, w każdym razie jestem inny”. Kilka uwag o współczesnej teorii biografii, „Studia Litteraria Universitatis Iagelloonicae” 2006, nr 3, s. 16.

lizka). Odnosnie do ujęć teoretycznoliterackich — nie chodzi w nich rzecz jasna o powrót do metod badawczych w rodzaju „życie i twórczość”, lecz o koncepcje zogniskowane wokół relacji fikcjonalne–referencjalne, a zatem takich, które podają w wątpliwość całkowicie autonomiczny, samowystarczalny charakter tekstu literackiego.

W kontekście teoretycznych ujęć zjawisk autobiografizmu warto zastanowić się, czy proza Sienczina daje się zasadnie interpretować nie w kategoriach trylogii autobiograficznej, jak proponuje cytowana wcześniej Ewa Pańkowska, lecz trylogii autofikcyjnej.

Arkadiusz Żychliński, badacz teorii fikcji stawia tezę, zgodnie z którą „zasadniczą poetologiczną i formalnoliteracką dominantą literatury współczesnej jest implikowana kontrafikcyjność [...]”²⁸. Zdaniem badacza, jeśli uznać fikcyjność za konceptualne centrum fikcji literackich, to można je podzielić na fikcje centrypetalne i fikcje centryfugalne. Pierwsze afirmują swoją fikcyjność, drugie ją kamuflują i kwestionują²⁹. Do fikcji centryfugalnych Żychliński zalicza panfikcje, w których nie jest eksponowana tożsamość narratora z autorem. To na przykład powieści dokumentalne. Z kolei do fikcji centrypetalnych należą powieści (bo na nich koncentruje się badacz) w których pojawia się autofikcyjne „ja”. Chwył polegający na wprowadzeniu, jak rzecz ujmuje Żychliński „własnego tekstualnego awatara okazuje się z recepcyjnego punktu widzenia najskuteczniejszym obecnie sposobem defikcjonalizacji fikcji”³⁰. Być może więc analizowane utwory Sienczina należy rozpatrywać jako przykład fikcji centrypetalnej i usytuować w przestrzeni zjawiska autofikcji, które stanowi jeden z przejawów poszukiwań i eksperymentów pisarzy współczesnych, a zatem tych, do których zalicza się również rosyjski prozaik Roman Sienczin.

Termin autofikcja pojawił się w drugiej połowie lat 70. XX wieku za sprawą powieści francuskiego badacza, krytyka i pisarza Serge’a Doubrovsky’ego (1928–2017) zatytułowanej *Syn (Flis, 1977)*, która realizując jednocześnie zasady paktu fikcjonalnego i paktu autobiograficznego, wymyka się stworzonej przez Lejeune’a klasyfikacji tekstów autobiograficznych. Jest to zatem sytuacja analogiczna do tej, z jaką mamy do czynienia w przypadku utworów *Minus*, *Nubuk* i *Naprzód i w górę na...* Sienczina. Doubrovsky, który swoją powieść nazywa „autofikcyjnym wyznaniem” w rozmowie z Anną Turczyn wyjaśnia:

²⁸ A. Żychliński, *Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej*, „Teksty Drugie” 2017, nr 1, s. 189.

²⁹ Tamże.

³⁰ Tamże, s. 191.

[...] nie napisałem o autofikcji: „historia albo opowiadanie wydarzeń i faktów”, ale: „fikcja wydarzeń i faktów ściśle rzeczywistych”. Słowo „fikcja”, które wzbudza wiele dyskusji, miałoby tutaj podkreślić, że coś rozgrywało się w określony sposób, ale dialogi na przykład zostały wymyślone. [...] Wprowadzając słowo „fikcja”, postawiłem, nie rozwiązałem, ale postawiłem problem dzisiejszej „znajomości siebie”: „opowiadanie o sobie”, „pisanie o sobie” stało się przypadkowe i hipotetyczne. Stąd fikcja, fikcja niebędąca kłamstwem, to dla mnie istota rzeczy³¹.

Pominę w tym miejscu szczegółowe omówienie dyskusji, jakie toczyły się wśród zachodnich, głównie włoskich literaturoznawców na temat powieści Doubrovsky’ego, tym bardziej że obszernie referuje tę kwestię kilku polskich badaczy, między innymi Regina Lubas-Bartoszyńska³², Jerzy Lis³³ czy Anna Turczyn³⁴.

Jerzy Lis w monografii poświęconej francuskiemu pisarstwu autofikcyjnemu, zwraca uwagę na jego elementy metatekstowe oraz na radykalne, w porównaniu z autobiografią, zmniejszenie dytansu między przeszłością a teraźniejszością³⁵. Z kolei według Anny Turczyn, która posługuje się narzędziami psychoanalizy lacanowskiej, zasadnicza różnica między autobiografią i autofikcją polega na tym, że w pierwszej tożsamość autora, narratora i postaci rekonstruuje „ja” w tekście, w autofikcji natomiast jedność autora, narratora i postaci, poprzez łączność z pojęciem fikcji, rozszczepia „ja”. Zdaniem Turczyn pisarz autofikcji konstruuje własną biografię nie po to, by odnaleźć klucz do świata literatury, lecz pragnień, które stanowią o podmiocie³⁶. Anna Stryjakowska, przywołując w artykule z roku 2020 koncepcję Turczyna, stwierdza, że wraz z rozwojem teorii autofikcji następuje rozluźnienie rygorów definicyjnych pojęcia, co pozwala „zrezygnować z tożsamości nazwisk jako warunku *sine qua non* tej formy powieści”³⁷. Autorka korzysta w w tym kontekście z twierdzeń Thierry’ego Laurenta, dla którego najistotniejsza w autofikcji

³¹ A. Turczyn, „Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych”. Z *Sergem Doubrovskim rozmawiała Anna Turczyn*, „Teksty Drugie” 2005, nr 5, s. 207.

³² R. Lubas-Bartoszyńska, *Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Ligockiej*, „Ruch Literacki” 2005, nr 6.

³³ J. Lis, *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2006.

³⁴ A. Turczyn „Fikcja wydarzeń ściśle...” oraz A. Turczyn, *Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1–2.

³⁵ J. Lis, *Obrzeża autobiografii...*, s. 11.

³⁶ A. Turczyn „Fikcja wydarzeń ściśle...”

³⁷ A. Stryjakowska, *Powieść „В Советском Союзе не было адепта” z perspektywy autofikcji*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 3 (171), s. 73.

jest kreacja osobowości przy zachowaniu sprawdzalnych elementów autobiografizmu. W takim ujęciu działanie badacza nie polega na tropieniu prawdy referencyjnej, poza, jak stwierdza Stryjakowska: „identyfikacją kilku encyklopedycznych faktów”³⁸ odnoszących się do rzeczywistego życiorysu autorki/autora.

Z kolei Aneta Wielgosz, która omawia zjawisko autofikcji na przykładzie współczesnego komiksu włoskiego uważa, że w autofikacjach ważna jest prawdziwość wskazanych czy ukazanych miejsc, wymienienie faktów z życia autora, wyzyskanie konwencji szczerości, skupienie uwagi na cielesności, traumie i jej przepracowaniu³⁹. Klarowną wykładnię autofikcji proponuje Karolina Drozdowska, która analizując poglądy Lejeune’a oraz Doubrovsky’ego, dochodzi do wniosku, że ten rodzaj utworów charakteryzuje konstrukcja „szkieletu” złożonego z wydarzeń jak najbardziej rzeczywistych i „wypełnienie” go elementami fikcyjnymi⁴⁰.

W tego rodzaju postępowaniu analitycznym konieczne są takie czy inne odwołania do wydarzeń i zjawisk rzeczywistości pozatekstowej, związane z biografią i doświadczeniami realnego autora. Oznacza to, że zgodnie z wypracowanymi koncepcjami autofikcji rozpatrywanie utworów Sienczina jako autofikcyjnych skutkować musi negatywną odpowiedzią na postawione na początku pytanie: czy autobiograficzny charakter utworu daje się uzasadnić w oparciu o kategorie wyłącznie tekstualne.

Poglądy Dubrovsky’ego, twórcy terminu autofikcja, ale, dodajmy, już nie samego zjawiska, którego prekursorem, co szczerze wyznaje francuski pisarz, jest Jerzy Kosiński i jego powieść *Malowany ptak*⁴¹ oraz zreferowane tu ustalenia i propozycje badaczy skłaniają do konkluzji, że termin autofikcja pozostaje nieostry, ulega bowiem indywidualnym interpretacjom i redefinicjom w zależności od badanego materiału, stanowiąc w istocie jego pochodną⁴².

³⁸ Tamże, s. 74.

³⁹ A. Wielgosz, *Autofikcja we współczesnym komiksie włoskim. Przypadek Toffola i Gipięgo*, „Autobiografia. Literatura. Kultura. Media” 2019, nr 1(12), s. 195–209.

⁴⁰ K. Drozdowska, *Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann*, „Studia Scandinavica” 2018, nr 2(22), s. 17.

⁴¹ R. Lubas-Bartoszyńska, *Kłopoty z autofikcją...*, s. 635.

⁴² Na potrzeby analiz powieści norweskiej pisarki i dziennikarki Linn Ullman, Drozdowska korzysta z ustaleń współczesnych badaczy: Pierre’a Alexandre Sicarta i Karen Ferreiry-Meyers proponujących kategorię „paktu autofikcyjnego”, rozumianego jako intymna opowieść, której autora, narratora i głównego bohatera łączy ta sama nominalna tożsamość i której tekst i/lub peryteksty wskazują, że

Zarówno więc tekstowe ujęcia autobiografizmu, jak również koncepcje autofikcji okazują się nieskuteczne dla określenia specyfiki utworów Sienczina, jeśli kwestię tę rozpatrywać z narratologicznego punktu widzenia. Jak bowiem jednoznacznie stwierdza współczesny rosyjski narratolog Walerij Tiupa „Najważniejszą własnością narracji artystycznej nie jest zmyślenie („fikcjonalność”), które w sztuce słowa jest fakultatywne a zasadnicze rozgraniczenie, nieutożsamianie narratora i autora”⁴³.

W związku z powyższym zasadne jest rozważenie innej jeszcze propozycji klasyfikacji utworów *Minus*, *Nubuk* oraz *Naprzód i w górę...* Takiej mianowicie, która pozwala traktować je jako przykład łączenia funkcji poznawczych i estetycznych, a zatem reprezentujących pogranicze literackości i dokumentaryzmu. Innymi słowy jest to teza zgodna z którą *Minus*, *Nubuk* i *Naprzód i w górę* stanowią przykłady formy hybrydowej⁴⁴. O ile literackość wymienionych utworów nie wymaga w tym miejscu uzasadnienia, o tyle wymaga go z pewnością dokumentaryzm, ów repertuar zastosowanych „operacji prawdziwościowych”⁴⁵, charakterystycznych dla literatury faktu, w tym reportażu, dzięki którym kształtowaniu ulega odbiór tekstu. W przypadku utworów Sienczina jako wiarygodnej informacji o realiach życia w poradzieckiej rzeczywistości lat dziesiątych XXI wieku. Imię i nazwisko bohatera-narratora tożsame z imieniem i nazwiskiem realnego autora stanowi tu zabieg służący wzmocnieniu referencji podmiotu wypowiedzi i wypracowaniu relacji zaufania odbiorcy względem opisywanych zdarzeń (analogicznie do autora reportażu podpisującego swój tekst). Takiemu celowi służy również zastosowana we wszystkich trzech utworach konwencja szczerości – bohater-narrator ujawnia własne kompleksy i niepowodzenia (w tym również dotyczące jego sfery intymnej). Dążenie do uzyskania efektu wiarygodnej relacji

jest ona fikcją. Nie jest to jednak kategoria, z której w analizie utworów Romana Sienczina można skorzystać z tej racji, że nie są one opowieściami intymnymi.

⁴³ W. Tiupa, *Wprowadzenie do narratologii porównawczej. Przewodnik do samodzielnej pracy naukowej*, przekł. A. Ścibior, Petrus, Kraków 2021, s. 37, podkreślenia moje – K. J.

⁴⁴ Cennym opracowaniem traktującym o tekstowych hybrydach jest publikacja Grzegorza Grochowskiego *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, Toruń 2000. Zob. Również recenzję pierwszego wydania tej publikacji w roku 2002: A. Dziadek, *Pogranicza literackości*, „Teksty Drugie” 2002, nr 4(76), s. 112–118.

⁴⁵ Z. Mitosek, *Semantyczne aspekty literatury faktu*, w tejże, *Mimesis. Zjawisko i problem*, Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN 1997, s. 268.

o poradzieckiej rzeczywistości służy również zdecydowane ograniczenie warstwy aksjologicznej utworów. Bohater-narrator niezwykle rzadko formułuje eksplicytnie wyrażane oceny przedstawianych zjawisk, zdarzeń, ludzkich postaw i zachowań, pozostawiając wartościowanie w domenie działań interpretacyjnych odbiorcy. Bohatera-narratora cechuje predylekcja do opowiadania faktograficznego, o czym świadczy nagromadzenie w jego wypowiedziach nazw własnych, danych topograficznych, nazw instytucji, imion i nazwisk (np. polityków, działaczy), wymienianie konkretnych dat, cen produktów *etc.* Omawiane utwory cechuje również nagromadzenie parentez, dzięki którym warstwa informacyjna ulega uszczegółowieniu, doprecyzowaniu. Należy też podkreślić, że bohater-narrator, w celu zwiększeniu własnej wiarygodności eksponuje takie cechy własne, jak dociekliwość, dobra pamięć, umiejętność i chęć słuchania, a nierzadko mimowolnego usłyszenia rozmów innych.

Do kolejnych „operacji prawdziwościowych” zastosowanych w utworach *Minus*, *Nubuk* oraz w *Naprzód i w górę na...* zaliczyć należy:

— prosty styl wypowiedzi, unikanie estetycznego wyrażenia języka: eksperymentów słownych, gry językowej, rozbudowanej metaforyki *etc.* Utwory są wyraźnie przesycane leksyką stylu potocznego, wulgaryzmami, neologizmami, które nazywając zjawiska poradzieckiej rzeczywistości, kształtują nowy sposób komunikowania się⁴⁶;

— podejmowanie problematyki społecznie doniosłej, dzięki czemu utwory zyskują potencjał demaskatorski i postulatywny: fatalnego stanu rosyjskiej, zapóźnionej i pozostawionej „samej sobie” prowincji, społeczne efekty tak zwanej terapii szokowej Gajdara, kształtowanie się i sposób funkcjonowania zasad wolnorynkowych, bezrobocie, inflacja, bieda, formy działania zorganizowanej przestępczości, przemoc, alkoholizm, narkomania, prostytutka;

— nagromadzenie naturalistycznych opisów i rwany tok wypowiedzi, co daje odbiorcy poczucie „bezpośredniego i naocznego kontaktu z konkretną rzeczywistością”⁴⁷.

Nasycenie utworów różnego rodzaju „operacjami prawdziwościowymi” daje podstawy twierdzeniu, że Sienczina *Minus*, *Nubuk* oraz *Naprzód i w górę...* stanowią płaszczyznę zetknięcia różnych strategii

⁴⁶ O języku utworów Sienczina zob. K. Jastrzębska, *Язык как зеркало сознания постсоветского человека. Проза Романа Сечина*, „Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis” 2016, vol. 11.

⁴⁷ G. Grochowski, *Tekstowe hybrydy...*, s. 149.

komunikacyjnych, co uzasadnia ich status pograniczny, a zatem taki, który nie daje się wpisać w jeden genologicznie wyznaczony kontekst ich odczytania (powieść, opowieść). Porzucenie prób interpretacji prozy rosyjskiego pisarza w kluczu autobiografizmu lub autofikcji — co wymaga w większym lub mniejszym stopniu, zawsze jednak sięgania po argumentację pozatekstową — na rzecz dostrzeżenia jej charakteru hybrydycznego posiada, jak starano się wykazać, uzasadnienie w tkance samych utworów. Hybrydyczny status wskazanych utworów może też stanowić dogodny punkt wyjścia dla badań zorientowanych na określenie cech najnowszej literatury rosyjskiej, która w przypadku twórczości Sienczina i zgodnie z jego deklaracjami⁴⁸, winna porzucić, charakterystyczną dla literatury postmodernistycznej, absolutyzację literackości.

REFERENCES

- Antonik, Dominik. *Autor jako marka. Literatura w kulturze audiowizualnej społeczeństwa informacyjnego*. Bolecki, Waclaw, and Nycz Ryszard. Eds. Kraków: Universitas, 2014.
- Balbierz, Jan. “‘Jeśli nie lepszy, w każdym razie jestem inny’. Kilka uwag o współczesnej teorii autobiografii”. *Studia Litteraria Universitatis Iagellonicae Cracoviensis*, 2008, no. 3: 9–22.
- Czermińska, Małgorzata. *Autobiograficzny trójkąt. Świadectwo, wyznanie i wyzwanie*. Kraków: Universitas, 2000.
- Danilkin, Lev. *Realisticheskiye povesti o prosteystshikh organizmakh. Roman Senchin “Nichego strashnogo.”* Ogryzko, Vyacheslav. Ed. *Vse o Senchine. V labirinte kritiki*. Moskva: Literaturnaya Rossiya, 2013 [Данилкин, Лев. *Реалистические повести о простейших организмах. Роман Сенчин. “Ничего страшного.”* Огрызко Вячеслав (Ed.) *Все о Сенчине. В лабиринте критики*. Москва: Литературная Россия, 2013].
- Drozdowska, Karolina, “Zmagania z mitem. Dorastanie i śmierć w literackiej relacji Linn Ullmann.” *Studia Scandinavica*, 2018, no 2(22.): 11–25.
- Dziadek, Adam. “Pogranicza literackości.” *Teksty Drugie* 2002, no 4(76): 112–118.
- Grochowski, Grzegorz. *Tekstowe hybrydy. Literackość i jej pogranicza*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2014.
- Ivanova, Natal'ya. *Skrytyy syuzhet. Russkaya literatura na perekhode cherez vek*. Sankt-Peterburg: Russko-Baltiyskiy informatsionnyy tsentr «Blits», 2003 [Иванова Наталья. *Скрытый сюжет. Русская литература на переходе через век*. Санкт-Петербург: Русско-Балтийский информационный центр «Блиц», 2003].

⁴⁸ Zob. P. Сенчин, *Направление нового века*, w: В. Гусев, С. Казначеев (red.), *Новый реализм: за и против. Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет*, Издательство Литературного института им. А. М. Горького, Москва 2007, s. 166–168.

- Jastrzębska, Katarzyna. "Язык как зеркало сознания постсоветского человека. Проза Романа Сечина." *Studia Litteraria Universitatis Jagellonicae Cracoviensis*, Vol. 11: 257–265.
- Jastrzębska, Katarzyna, "Rosyjska i polska recepcja twórczości Romana Sienczina w latach 2001–2021." *Acta Neophilologica*, 2022, Vol. I, no. XXIV (in print).
- Lejeune, Pilippe. "Pakt autobiograficzny." Transl. Labuda, Aleksander Wit. *Teksty*, 1975, no. 5(23): 31–49.
- Lejeune, Pilippe. *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*. Transl. Grajewski, Wincenty, and Jaworski, Stanisław, and Labuda, Aleksander, and Lubas-Bartoszyńska Regina. Lubas-Bartoszyńska, Regina (Ed.). Kraków: Universitas, 2007.
- Lis, Jerzy. *Obrzeża autobiografii. O współczesnym pisarstwie autofikcyjnym we Francji*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2006.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. *Między autobiografią a literaturą*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- Lubas-Bartoszyńska, Regina. "Kłopoty z autofikcją. Mimowolne autofikcje Romy Li-gockiej." *Ruch Literacki*, 2005, no. 6: 633–641.
- Mitosek, Zofia. *Mimesis. Zjawisko i problem*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1997.
- Rańkowska, Ewa. "Мир умирающей российской деревни в творчестве 'новых реалистов' (на материале романов: Санья Захара Прилепина и Елтышевы Романа Сечина)." *Studia Wschodniosłowiańskie*, 2015, no. 15: 109–132.
- Pogorelaya, Yelena. "Put' chuvstvennosti k dukhu." *Oktyabr'*, 2008, no. 5 <<https://magazines.gorky.media/october/2008/5/put-chuvstvennosti-k-duhu.html>>. [Погорелая, Елена. "Путь чувственности к духу." *Октябрь* 2008, no. 5 <<https://magazines.gorky.media/october/2008/5/put-chuvstvennosti-k-duhu.html>>].
- Pokrywka, Rafał. "Powieść autobiograficzna — kariera pojęcia." *Dzisiaj i jutro poetyki. Tematy i Konteksty*, 2013, no. 3 (8): 164–181.
- Roman-Rawska, Katarzyna. *Nowy realizm w rosyjskim polu literackim po 1991 roku. Literatura i polityka*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2020.
- Senchin, Roman. "'Pochti vse moi teksty imeyut dokumental'nuyu osnovu'." <<http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/pisatel-roman-senchin-pochti-vse-moi-teksty-imeyut-dokumentalnuyu-osnovu>> [Сенчин, Роман. "Почти все мои тексты имеют документальную основу" <<http://chitaem-vmeste.ru/zvyozdy/interviews/pisatel-roman-senchin-pochti-vse-moi-teksty-imeyut-dokumentalnuyu-osnovu>>].
- Senchin, Roman. "Napravleniye novogo veka." *Novyy realizm: za i protiv. Materialy pisatel'skikh konferentsiy i diskussii poslednikh let*. Gusev Vladimir, and Kaznacheyev Sergey. Eds. Moskva: Izdatel'stvo Literaturnogo instituta im. A. M. Gor'kogo, 2007: 166–168. [Сенчин, Роман. "Направление нового века." Гусев Владимир, and Казначеев Сергей. Eds. *Новый реализм: за и против. Материалы писательских конференций и дискуссии последних лет*. Москва: Издательство Литературного института им. А. М. Горького, 2007. с. 166–168].
- Senchin, Roman. "Vozvrashcheniye k Matere." *Российская газета ПГ.РУ* 3.03.2015. <<https://rg.ru/2015/03/04/rasputin.html>> [Сенчин, Роман. "Возвращение к Матере" <<https://rg.ru/2015/03/04/rasputin.html>>].

NOWE FORMY W LITERATURZE ROSYJSKIEJ...

- Senchin, Roman. “Ya pishu, chtoby vybrositiz sebya syuzhet, kotoryy ne dayet mne pokoja’.” *Kultura* 23.04.2020<[https://portal-kultura.ru/articles-books/326064-roman-senchin-ya-pishu-chtoby-vybrosit-iz-sebya-syuzhet-kotoryy-ne-daet-mne-pokoja/](https://portal-kultura.ru/articles/books/326064-roman-senchin-ya-pishu-chtoby-vybrosit-iz-sebya-syuzhet-kotoryy-ne-daet-mne-pokoja/)>. [Сенчин, Роман “Я пишу, чтобы выбросить из себя сюжет, который не дает мне покоя’.” *Культура* 23.04.2020. <<https://portal-kultura.ru/articles/books/326064-roman-senchin-ya-pishu-chtoby-vybrosit-iz-sebya-syuzhet-kotoryy-ne-daet-mne-pokoja/>>].
- Smulski, Jerzy. “Autobiografizm jako postawa i jako strategia artystyczna: na materiale współczesnej prozy polskiej.” *Pamiętnik Literacki*, 1988, no. 4 (79): 83–101.
- Stryjakowska, Anna. “Powieść ‘В Советском Союзе не было адерола’ z perspektywy autofikcji.” *Przegląd Rusycystyczny*, 2020, no. 3 (171): 71–80.
- Stoff, Andrzej. “Ja autor. O funkcjach sygnatur w literaturze współczesnej.” *Ja, autor. Sytuacja podmiotu w polskiej literaturze współczesnej*. Śnieżka, Danuta. Ed. Warszawa: Semper, 1996.
- Supa, Wanda. “W kręgu problemów rosyjskiego ‘nowego realizmu’.” *Proza Romana Sienczyzna. Studia Wschodniosłowiańskie* 2014, no.14: 119–131.
- Tiupa, Walerij. *Wprowadzenie do narratologii porównawczej. Przewodnik do samodzielnej pracy naukowej*. Transl. Ścibior, Agnieszka. Kraków: Petrus, 2021.
- Turczyn, Anna. “‘Fikcja wydarzeń ściśle rzeczywistych’.” Z Sergem Doubrowskim rozmawiała Anna Turczyn.” *Teksty Drugie*, 2005, no. 5: 201–211.
- Turczyn, Anna. “Autofikcja, czyli autobiografia psychopolifoniczna.” *Teksty Drugie*, 2007, no. 1–2: 204–211.
- Wielgosz, Aneta. “Autofikcja we współczesnym komiksie włoskim. Przypadek Toffola i Gipiego.” *Autobiografia. Literatura. Kultura. Media*, no. 1(12): 195–209.
- Zajas, Paweł. “O naturze pośledniego owada. Nowa propozycja badań nad literaturą niefikcjonalną.” *Teksty Drugie*, 2009, no. 5 (119): 40–55.
- Żychliński, Arkadiusz. “Fikcjogramy. Elementy przemian literatury współczesnej.” *Teksty Drugie*, 2017, no. 1: 187–198.