

REKONFIGURACJA. DMITRIJ GŁUCHOWSKI NA GRUNCIE REALIZMU

ANNA PRZYBYSZ¹

(Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu)

Słowa kluczowe: Dmitrij Głuchowski, *Tekst*, powieść psychologiczna, tekstualność
Keywords: Dmitry Glukhovsky, *Text*, psychological realism, textuality

Abstrakt: Anna Przybysz, REKONFIGURACJA. DMITRIJ GŁUCHOWSKI NA GRUNCIE REALIZMU. „PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. T. XXIII, S. 127-137. ISSN 1733-165X. Niniejszy artykuł stanowi próbę usytuowania ostatniej jak dotąd powieści Dmitrija Głuchowskiego – *Tekst* – na tle wcześniejszej twórczości pisarza. Autorka artykułu zwraca uwagę na nieustanną ewolucję twórczą rosyjskiego artysty, a także na szeroki wachlarz jego umiejętności warsztatowych. *Tekst* to powieść psychologiczna, stanowiąca udany mariaż klasycznych wątków, motywów czy problemów z tym, co aktualne, mocno związane z postępem techniki i zmianami w sposobie postrzegania rzeczywistości. Autor *Tekstu* jawi się jako baczny obserwator otaczającego świata, który w swej pierwszej realistycznej powieści dokonuje trafnej diagnozy kondycji współczesnego człowieka.

Abstract: Anna Przybysz, RECONFIGURATION. DMITRY GLUKHOVSKY AND REALISM. “PORÓWNANIA” 2 (23), 2018. Vol. XXIII, P. 127-137. ISSN 1733-165X. This article is an attempt to look at the latest novel by Dmitry Glukhovsky – *Text* – against the writer’s previous work. The author of the article draws attention to the continuous creative evolution of the Russian artist, as well as the wide range of his writing skills. The *Text* is a psychological novel that constitutes a successful marriage of classic themes, motifs or problems with what is current and strongly related to the progress of technology and changes in the perception of the reality. The author of the *Text* appears as a watchful observer of the world around him, who in his first realistic novel makes an accurate diagnosis of the condition of modern man.

Dmitrij Głuchowski to pisarz, który szerszemu gronu czytelników znany jest przede wszystkim z twórczości o tematyce (post-)apokaliptycznej. Urodzony

1 E-mail: anna.przybysz@amu.edu.pl

w 1979 roku twórca debiutował w wieku dziewiętnastu lat² (*Dmitry A. Glukhovsky*, źródło elektroniczne), a jego pierwsza powieść – *Metro 2033* – od razu przysporzyła mu wielu zagorzałych fanów. Nie bez znaczenia mógł tu być także fakt, że pozycja ta początkowo nie ukazała się drukiem, a została przez młodego twórcę umieszczona na jego stronie internetowej, gdzie każdy mógł ją przeczytać za darmo. Dopiero trzy lata później, w roku 2005 (*Dmitry A. Glukhovsky*, źródło elektroniczne) utwór pojawił się w księgarniach za sprawą wydawnictwa Eksmo. Wydaje się, że problemy z publikacją literackiego debiutu, które zmusiły Głuchowskiego do umieszczenia powieści w Internecie – wszystkie wydawnictwa, do których wysłano rękopis, odmówiły wydania powieści – mimowolnie zdefiniowały charakter interakcji twórcy z czytelnikami jego dzieł. Internetowy eksperyment okazał się strzałem w dziesiątkę: książka zyskała ogromną popularność, a miłośnicy przygód Artioma zaczęli namawiać autora do skorygowania zakończenia utworu: w pierwotnej wersji protagonista ginął od zabłąkanej kuli. Z czasem pisarz dojrzał do rewizji powieści i przychylił się do prośb swoich czytelników, modyfikując jej treść. Do tej pory książka przetłumaczona została na ponad 30 języków. Z czasem powstały jeszcze dwie części (*Metro 2034*, *Metro 2035*), które wraz z pierwszą złożyły się na trylogię, a cały cykl razem z publikacjami fanów sagi, którzy akcję swoich utworów w większości umieścili w postapokaliptycznych realiach podziemnych korytarzy metra, zaowocował powstaniem międzynarodowego projektu literackiego – *Uniwersum Metro 2033*, któremu patronuje oczywiście sam Głuchowski. Warto przy tym nadmienić, że popularność powieści zaowocowała także wykupieniem praw do jej ekranizacji i serią gier.

Ciekawy wydaje się fakt, że choć autor przez wiele lat pozostawał wierny różnym odmianom fantastyki, to od czasu swego literackiego debiutu podczas prezentacji niemal każdej nowej pozycji starał się odciąć od ewentualnych zarzutów o wtórność i eksploatawanie znanych wątków. *Czas zmierzchu*, zgodnie z deklaracją samego Głuchowskiego, celowo miał różnić się od poprzedniego utworu, aby udowodnić, że sukces twórcy nie był dziełem przypadku i nazwiska autora nie należy łączyć tylko z jedną pozycją. Z kolei *Metro 2034* (2009) – będące drugą z trzech części cyklu, którego akcja toczy się w tunelach podziemnej kolei – nie stanowi według niego bezpośredniej kontynuacji poprzedniej części trylogii, a przedstawia niezależną opowieść z nowymi bohaterami i nowymi przygodami. Dopiero w 2015 roku, czyli po upływie trzynastu lat od publikacji pierwszego utworu, ukazało się *Metro 2035* – ostatnia część trylogii, a zarazem utwór, który opowiada o losach bohaterów dwóch poprzednich części. Niemniej jednak, zgodnie z zapewnieniami autora, pozycja może stanowić odrębną całość, dlatego podczas jej lektury nie jest konieczna znajomość poprzednich tomów. Autor w licznych wywiadach podkreśla, że rozwój

2 Warto zaznaczyć, że w różnych źródłach możemy spotkać odmienne daty literackiego debiutu pisarza i publikacji pierwszego utworu.

literacki, a przede wszystkim zróżnicowanie gatunkowe, są dla niego bardzo ważne, gdyż nie chce pozostać pisarzem utożsamianym z jednym nurtem (*Èho Moskvy: Dmitrij Gluhovskij – Difiramb*, źródło elektroniczne).

Strategia artystyczna Głuchowskiego (umieszczanie dzieła bądź jego części w Internecie, a także uwzględnianie wskazówek czytelników w procesie powstawania utworów) odbiła się szerokim echem nie tylko wśród literaturoznawców. Należy podkreślić, iż autor *Futu.re* umiejętnie dokonuje także autokreacji pisarskiego wizerunku. Twórca jest doskonale zaznajomiony z mechanizmami funkcjonowania środków masowego przekazu – pracował jako korespondent wojenny, radiowiec oraz prezenter telewizyjny; pisuje felietony do poczytnych magazynów (*Èho Moskvy: Dmitrij Gluhovskij – Difiramb*, źródło elektroniczne) – i ich wpływem na sposób postrzegania przez odbiorców określonych zjawisk, chętnie relacjonuje spotkania autorskie na swoich kontaktach w portalach społecznościowych, wchodzi w dyskusje z czytelnikami, a także odpowiada na zadawane przez nich pytania. To właśnie podczas jednej z takich transmisji na koncie pisarza w serwisie Instagram spontanicznie wyznał on, że na jego literacką twórczość w znacznym stopniu wpłynęły dzieła Jorge Luisa Borgesa, Franza Kafki, Mikołaja Gogoła czy Warłama Szalamowa. Powyższa deklaracja mogłaby nieco zdziwić tych fanów pisarza, którzy zwykli utożsamiać twórczość Głuchowskiego z literaturą *stricte* fantastyczną. Wbrew oczekiwaniom wśród nazwisk często wymienianych przez twórcę jako źródło inspiracji nie padają zazwyczaj te, które czytelnik z łatwością powiąże z tematyką postapokaliptyczną. Autor *Futu.re* wskazuje przeważnie znakomite grono autorów, których literatura zaliczana jest do nurtu realizmu magicznego (jak choćby wspomniany wyżej Borges). Ten rozdźwięk pomiędzy fantastyczną rzeczywistością po globalnej katastrofie kreowaną przez rosyjskiego pisarza w swoich dziełach a wskazanymi przez niego literackimi inspiracjami być może już wkrótce przestanie dziwić: Głuchowski zapowiedział bowiem, że kolejny utwór, nad którym pracuje, będzie utrzymany właśnie w nurcie zrodzonym przez pisarstwo iberoamerykańskie (Balueva, źródło elektroniczne).

Tymczasem w 2017 roku ukazała się powieść, która po raz kolejny udowodniła duże możliwości warsztatowe rosyjskiego twórcy. *Tekst* – bo o tym dziele mowa – stanowi *novum* w gatunkowym portfolio pisarza, zdecydowanie wyróżniając się na tle jego wsześniejszej twórczości, zarówno tej postapokaliptycznej (trylogia *Metro 2033/34/35, Czas zmierzchu*), jak i antyutopijnej (*Metro 2035, Futu.re*) czy politycznej satyry (zbiór opowiadań *Witajcie w Rosji*). *Tekst* jest bowiem na wskroś realistyczny, a akcja utworu osadzona została we współczesnej Moskwie (choć przy pomocy retrospekcji pisarz wykreował kilka linii czasowych, np. bohater we wspomnieniach wraca do swych szkolnych czasów i chwil spędzonych w kolonii karnej).

Utwór opowiada historię Ilji Goriunowa, który w rezultacie fałszywego oskarżenia zostaje skazany na siedem lat pozbawienia wolności. Po odbyciu kary jego celem staje się spotkanie z odpowiedzialnym za sfabrykowanie dowodów funkcjo-

nariuszem – Pietią Chazinem. Główny bohater, obserwujący życie majora w mediach społecznościowych, dowiedziawszy się, że jego oprawca będzie w jednym z moskiewskich klubów, postanawia czekać na niego przed wejściem i zapytać go, czy pamięta, że kilka lat temu zniszczył życie młodemu chłopakowi (Glukhovskiy 62). Pod pretekstem kupna narkotyków Goriunow nawiązuje rozmowę z Pietią, jednakże krótka wymiana zdań szybko przeradza się w pogroźki ze strony funkcjonariusza. Ilja wyciąga nóż i wbija go w gardło Chazina. Bohater zabiera telefon z rąk szukającego ratunku Pietii³, a chwilę później wrzuca jego ciało do studzienki kanalizacyjnej, po czym zaszuwa właz. Po powrocie do domu na ekranie smartfona pojawia się wiadomość od matki Chazina – bohater wpisuje podpatrzony PIN i bez namysłu postanawia odpisać. Od tej pory za pośrednictwem iPhone’a Goriunow przejmuje tożsamość Pietii: odpowiada na otrzymane wiadomości, umawia się na sfinalizowanie transakcji dotyczących sprzedaży narkotyków, a także (dzięki zdjęciom i nagraniom z telefonu) zapoznaje się z nieznanymi mu faktami z przeszłości zabitego funkcjonariusza.

Choć nie sposób nie zgodzić się z faktem, że intertekstualny dialog ze spuścizną literacką innych autorów dostrzegalny jest w każdym tekście, który wychodzi spod pióra Głuchowskiego, to zwłaszcza ostatnie dzieło rosyjskiego twórcy zaskakuje obfitością tychże odwołań. W *Tekście* mamy do czynienia ze znakomitym dialogiem zarówno z klasyką światową, jak i z rosyjską tradycją literacką. W zasadzie cała fabuła utworu nawiązuje do biblijnej frazy, która posłużyła także za motto do *Anny Kareniny*: „Mnie pomsta, a Ja oddam” (Rzym. 12:19). Pojawia się tu ostry rys psychologiczny doskonale znany odbiorcy z wielkich powieści XIX wieku (choć twórczo zasymilowany przez pisarza); mamy tu także nawiązania do twórczości Iwana Turgeniewa, Lwa Tolstoja czy Antona Czechowa – nie tylko bezpośrednio (sami bohaterowie określają kobiety siedzące w kawiarni mianem turgieniewowskich panien), ale i na poziomie chwytów (np. rolę Czechowowskiej strzelby odegra samochód terenowy, z powodu którego bohater nie zdąży zasunąć włazu, w rezultacie czego zostaną odnalezione zwłoki Pietii) i motywów (relacja ojcowie – dzieci, problem *małego człowieka*).

W *Tekście* można wskazać także poboczne, choć istotne odwołanie do literatury obozowej, widoczne w lapidarnym opisie realiów panujących w kolonii. Pojawia się również doskonale znany (także z popkultury) wątek powrotu przestępcy na miejsce popełnionej zbrodni. Utwór, którego akcja toczy się w 2016 roku, zdaje się stanowić uwspółcześnioną wersję *Zbrodni i kary*: obecne są w nim wątki doskonale znane odbiorcy z dzieła Fiodora Dostojewskiego. Powieść Głuchowskiego nie jest jednak przykładem nieudolnego epigoństwa, w żadnej mierze nie naśladuje ona bowiem wspomnianego wyżej arcydzieła, a dostrzegalny intertekstualny dialog zdaje

3 Zapis imienia bohatera w takiej formie: *Pietii*, pozostawiam zgodnie z polską wersją tłumaczenia oryginału, do której się odwołuję w niniejszym artykule.

się stanowić niezamierzoną, immanentną cechę dzieła. To przypuszczenie wydaje się tym bardziej prawdopodobne, iż wśród wspomnianych powyżej twórców, których dzieła znacząco wpłynęły na kształtowanie się literackiego warsztatu Głuchowskiego, pisarz nie wymienił nazwiska autora *Idioty*.

Niemniej jednak zastosowane w *Tekście* techniki postaciowania czy sposób konstruowania świata przedstawionego u doświadczonego czytelnika bez wątplenia będą budzić skojarzenia już nie tyle z samym dziełem opowiadającym historię przestępstwa dokonanego przez Raskolnikowa, co z metodą artystyczno-poznawczą Dostojewskiego – realizmem fantastycznym. Wbrew pozorom, co może dziwić fanów wcześniejszej twórczości autora *Metra 2033*, ten typ poetyki nie ma nic wspólnego z fantastyką jako taką. Jak bowiem zauważył autor *Biesów* to, co dla większości wydaje się czymś fantastycznym i wyjątkowym, dla niego stanowi o istocie rzeczywistości (Dostoevskij 19). Fantastyczność realizmu Dostojewskiego polegałaby więc na ukazaniu pełnego antynomii życia ludzkiego, życia tak prawdziwego, że jest ono bardziej fantastyczne niż fikcja (por. Trunin 35). Wątek fabularny przedstawiony w *Tekście* spełniałby pod tym względem z nadatkiem kryterium wystosowane przez autora *Braci Karamazow*. Historia głównego bohatera nie jest bowiem tylko opowieścią o pomszczonej krzywdzie i próbie uniknięcia odpowiedzialności za popełniony czyn – motyw ten stanowi tu zaledwie pretekst do podjęcia przez autora wycieczki w głąb ludzkiej psychiki i próby wyeksponowania licznych relatywizmów, niedostrzegalnych na pierwszy rzut oka. Halina Brzoza, zajmująca się problematyką twórczości Dostojewskiego, stwierdza, iż w rzeczywistości przedstawionej jego dzieł mamy do czynienia z homeostatycznym funkcjonowaniem antynomii realności (reprezentowanej przez świat racjonalny, geometrię euklidesową) i nadrealności (świat uczuć, metafizyka), dzięki czemu możliwe jest podważenie wszelkich „aksjomatów” i „prawd nie do podważenia” (Brzoza 21). Także w *Tekście* zero-jedynkowa ocena motywacji i postępowania bohaterów ulega rozmyciu wraz z lekturą powieści. Początkowy, jasny (i zdawałoby się sprawiedliwy) osąd postaci, ich przyporządkowanie przez czytelnika do kategorii „dobry” i „zły” w miarę zapoznawania się z kolejnymi okolicznościami, faktami i fragmentami przeszłości bohaterów (choć nadal zaledwie wybiórczymi i zsubiektywizowanymi) zostaje zakwestionowany – coraz mocniej manifestuje się polifoniczna struktura tekstu, uprawniająca do wypowiedzi także inne „głosy”. Pietia – sprawca nieszczęść, jakie spadły na Ilję Goriunowa (zmarowana młodość i przyszłość, rozstanie z dziewczyną czy wreszcie, pośrednio, śmierć matki) – wbrew wcześniejszym wyobrażeniom bohatera o Suce, okazuje się niepozbanionym uczuć funkcjonariuszem o skomplikowanej sytuacji rodzinnej. Twardy, bezduszny, a przede wszystkim stawiający fałszywe oskarżenie przedstawiciel władzy awans zawodowy uzyskany w wyniku „sprawy Ilji” okupił wyrzutami sumienia, a sama decyzja po części wynikała z uwikłania bohatera w sieć oczekiwań i powinności ze strony apodyktycznego ojca, który zaplanował mu nie tylko karierę, ale i życie prywatne.

Niezwykle ważny w tym kontekście jest fakt, iż dwaj główni bohaterowie powieści zostali skonstruowani na zasadzie odbić wypaczonych, sobowtórowej multiplikacji, a więc chwytu artystycznego, który Michaił Bachtin utożsamiał z poetyką wielokrotnie wspomnianego już Dostojewskiego (Bachtin 195). Po raz kolejny warto jednak podkreślić, że Głuchowski nie naśladuje w bezmyślny sposób zasady twórczej autora *Idioty*. Spuścizna literacko-ideowa (a w tym wypadku zdawałoby się, że także i warsztatowa) została twórczo zasymilowana i wchłonięta. *Sobowtór w Tekście* jest reprezentowany przez odrębne postaci, które na zasadzie bądź to lustrzanej odbicia (ale zawsze wypaczonego!), bądź to komplementarnej opozycji stanowią uzupełniające źródło informacji o bohaterze, są wartością naddaną. W omawianej powieści bohater **staje się** sobowtorem, a przemiana ta zachodzi na kilku poziomach. Ilja to już nie tylko alter ego Pietii (por. konstatację: „[Ilja – A.P.] Nie mógł na to patrzeć, ale nie patrzeć też nie mógł – jak tamten żyje zamiast niego” (Gluhovskij 12))⁴. W momencie zabójstwa Chazina bohater przesądza o losie swojego współrozmówcy, sam stając się oprawcą i „przejmując” życie majora. Na poziomie fabularnym ewolucja świadomości i kształtowania osobowości (*становление личности*) bohatera zapowiedziana zostaje już na początkowych stronicach utworu, kiedy to po powrocie z kolonii karnej bohater widzi na stole w swoim pokoju rysunek wykonany przez niego siedem lat wcześniej. Ostatniej nocy przed opuszczeniem domu Ilja szkicował ilustrację do *Przemiany* Kafki. Tak więc w miarę „żywania” się” Ilji z telefonem Pietii bohater nie tyle udaje Chazina, co staje” się nim i to nie na potrzeby konkretnej sytuacji, nie tylko po to, aby pochować matkę i uciec – wydaje się, że bohater chce być Pietią, chce żyć jego życiem, bo swojego już nie ma. Znamienne w tym kontekście jest spostrzeżenie poczynione przez Goriunowa: „Przecież ty tu jesteś, Suka! Przedziurawiłem ci gardło, ale ty tu jesteś, twoja dusza siedzi w tym czarnym lusterku, zgrałeś tu swój «backup» i śmiejesz się ze mnie! Patrzą na mnie przez obiektyw kamery [...]. Tu jesteś!!!” (Gluhovskij 75).

Telefon staje się w tym wypadku pośrednikiem między Pietią a Ilją, ogniwem łączącym bohaterów. To właśnie dzięki niemu czytelnik ma możliwość zapoznania się z motywacją działań majora, wskutek czego opozycyjność bohaterów eksponowana na początku zaczyna ulegać rozmyciu. Po wejściu przez Ilję w posiadanie telefonu Pietii przestajemy mieć do czynienia z binarną opozycją głównych postaci. Czytelnik zapoznaje się z nowymi faktami z przeszłości Goriunowa, które nadają kolorytu monochromatycznej narracji sprzed zabójstwa. Dla przykładu, optyka, w jakiej ukazane zostaje wspomnienie sprzed feralnego wieczoru w klubie, przed-

4 Zgodnie z obraną strategią pisarską autor każdy napisany przez siebie utwór umieszcza w wolnym dostępie w Internecie. Tekst dostępny jest na specjalnie stworzonej w tym celu podstronie w serwisie *ВКонтакте* (Tekst. Roman Dmitrija Gluhovskogo, źródło elektroniczne), jednakże w momencie oddawania niniejszego artykułu do druku jeszcze nie wszystkie rozdziały powieści zostały tam udostępnione.

stawia Wierę i jej chłopaka jako dwoje młodych, zakochanych w sobie ludzi, walczących z surową rzeczywistością, która usiłuje ich rozdzielić:

Wiera była oczywiście zazdrosna o Moskwę, ale on jej z Moskwą nie zdradzał. [...] Kiedy wyobrażał sobie siebie dorosłego w Moskwie, Wiera stała gdzieś obok, a reszta była rozmazana. Od chłopaka nie da się wymagać czegoś więcej i nie ma to sensu (Glukhovskiy 35).

[...] Wiera z Ilją całowali się. Kupili pałeczki, fechtowali się, potem zrobili z nich bransoletki i szepili się nimi (Glukhovskiy 34).

[...] przejeżdżające obok pociągi towarowe starały się trafić stukotem swoich kół w bit Kasty, której słuchali na jednych słuchawkach, dzięki którym, na szczęście, Wiera nie mogła odejść od Ilji dalej niż pozwalał jej kabelek (Glukhovskiy 34).

Ilja ukazany zostaje jako romantyk, który chętnie publicznie manifestuje swoje uczucie:

Wyjął z kieszeni dwa nienadmuchane baloniki. Powiedział Wierze: teraz zapoczątkujemy ważną tradycję, której będziemy obowiązkowo przestrzegać przez całe życie. Uroczyście zdjął z jej ręki fluorescencyjną bransoletkę, i ze swojej też. Wyprostował je, wcisnął do środka baloników, nadmuchał, zawiązał – wyszły z tego pływające latarnie. [...] Wziął baloniki i opuścił je na wodę. [...] – Za rok puścimy je tego samego dnia! – oznajmił Ilja. – No dobra, w weekend (Glukhovskiy 37-38).

W innym świetle relacje Goriunowa i jego dziewczyny zostają ukazane, kiedy bohater jest już w posiadaniu telefonu Pietii. Na fali wściekłości wobec mężczyzny, przez którego bohater niesłusznie trafił do kolonii karnej, pod wpływem mimowolnego impulsu wypływają najintymniejsze wspomnienia Goriunowa:

Wygodnie się Pietii żyło z telefonem.

Ilja musiał wszystko trzymać w sobie: [...] smak Wiery, smak – wina i winy – Kiry z jego wydziału, która drugiego września po zajęciach zaprosiła go do siebie, żeby przepisać notatki z opuszczonego wykładu [...] (Glukhovskiy 87).

IPhone Chazina pełni więc w powieściowym świecie funkcję katalizatora, który nie tylko w określony sposób wpływa na decyzje podejmowane przez bohatera (w zależności od tego, na jakie nagranie/zapis trafi Ilja), ale i poszerza perspektywę oglądu przeszłości Goriunowa, przywołuje jego wspomnienia i odczucia, ukazując go jako postać wielowymiarową. Można by wręcz rzec, że to telefon pomaga obnażyć prawdziwe oblicze bohatera, odsłonić fakty i ambiwalentną naturę postaci. Znamienny w tym kontekście byłby fakt, iż w utworach realizmu fantastycznego

Dostojewskiego taką funkcję pełnił Petersburg⁵, akcja utworu Głuchowskiego zaś osadzona została w Moskwie i podmoskiewskiej Łobni. Obraz miasta w *Tekście* nie koresponduje jednak z zakorzenionym w klasycznej literaturze rosyjskiej sposobem przedstawienia Moskwy jako ostoi ruskości/rosyjskości i rodzinności. W powieści mamy do czynienia ze swoistym mariażem czernuhy i glamouru (z nutką *noir*)⁶, a więc z takim sposobem ukazania stolicy, który eksponuje jej eklektyczny charakter. Krajobraz (głównie miejski) pełni funkcję dodatkowego komentarza, podpowiada skierowanej w stronę odbiorcy: począwszy od ciasnego pociągu i zatłoczonego dworca, korespondujących z poczuciem osamotnienia i wyalienowania bohatera w masie ludzi, przez zajezdnię kolejową, będącą metaforą skomplikowanej sytuacji życiowej bohatera, po nasilenie obcowania z lasem z jego mityczną funkcją *axis mundi*, każdy z elementów otaczającej przestrzeni sugestywnie odzwierciedla stany wewnętrzne Ilji (lub – rzadziej – kontrastuje z nimi). Miasto stanowi zaledwie tło dla rozgrywanych wydarzeń, a w przypadku nawet tak istotnych dla warstwy fabularnej utworu elementów jak właz, w którym Ilja ukrył ciało, nie zostaje wyeksponowany ich fatalistyczny charakter. Ich funkcję w powieściowym świecie przejmuje bowiem telefon. To właśnie on urasta w utworze do rangi bohatera – staje się nadawcą (a zarazem adresatem) pełnoprawnego głosu w polifonicznej strukturze *Tekstu*. Nie bez znaczenia jest w tym kontekście tytuł samego utworu, który eksponuje tekstualny charakter otaczającej rzeczywistości. Na pierwszych stronicach powieści bohater konstatuje: „W wagonie [metra – A.P.] nikogo nie obchodził: wszyscy byli zatopieni w swoich telefonach. [...] Wszyscy rozgrzebują coś w ekranach, wszyscy mają za tymi szybkami jakieś **drugie prawdziwsze i ciekawsze życie**” (Głukhovskij 11, wyróżn. moje – A.P.).

Poza eskapadą w głąb ludzkiej psychiki Głuchowski podejmuje próbę oceny współczesności i zmian, jakie zaszły w ciągu ostatnich lat. Zestawienie dwóch, nie tak odległych czasowo, obrazów otaczającego świata (tego, w którym żył Goriunow, zanim trafił do kolonii, i tego, który zastał, wyszedłszy z niej po siedmiu latach) zdaje się wskazywać czytelnikowi kierunek zmian, w jakim podąża ludzkość. Autor *Czasu zmierzchu* eksponuje przywiązanie człowieka do wirtualnego świata⁷, lekkość, z jaką można zastąpić jednostkę. Smartfon staje się przedłużeniem człowieka (por. epitet, jakim Ilja obdarzył iPhone’a Pietii – „czarny appendix”: „Nie było gdzie przeczytać wiadomości: telefon był teraz u Pietii. Bez tego czarnego wyrostka

5 Szerzej o znamienym sposobie wkodowywania danego miasta w rosyjską literaturę pisze Władimir Toporow (zob. Toporow).

6 Na stronach w mediach społecznościowych, a także na okładce polsko- i rosyjskojęzycznego wydania *Tekstu* możemy przeczytać, iż utwór stanowi mieszankę thrillera, kryminału, *noir* i dramatu (*Tekst. Roman Dmitriâ Gluhovskogo, źródło elektroniczne*).

7 Warto w tym kontekście zapoznać się ze spostrzeżeniami poczynionymi przez Jeana Baudrillarda, dotyczącymi problemu autoreferencyjności i wirtualizacji otaczającej przestrzeni (zob. Baudrillard 1994: 247-258).

robaczkowego⁸ czuł się jak sierota: próżnia w środku, pusto w kieszeni” (Glukhovskiy 344)), a świat widziany na ekranie wyświetlacza jawi się jako prawdziwszy od tego realnego. Wykreowany przez Pietię wizerunek twardego, zdecydowanego i szorstkiego funkcjonariusza/syna/kochanka skonfrontowany zostaje z zawartością telefonu, który bezlitośnie obnaża bardziej wrażliwą stronę mężczyzny. Teksty, nagrania i zdjęcia znajdujące się w telefonie Pietii rzucają dodatkowe światło na motywację działań mężczyzny, eksponują jego rozdarcie emocjonalne i konflikt wewnętrzny – niedostrzegalne za monolityczną fasadą wizerunku kreowanego przez Chazina na potrzeby konkretnego odbiorcy. Smartfon bohatera obnaża jego prawdziwą, niejednorodną naturę, eksponuje stopień skomplikowania świata wewnętrznego, można więc stwierdzić, że to, co Ilja widzi na ekranie iPhone’a, jest prawdziwsze od tego, z czym zetknął się w otaczającym go świecie. Hiperrealność, pozbawione referencyjności znaki rzeczywistości (Baudrillard 2005: 6) okazują się bardziej realne (i pożądane) niżli to, co prawdziwe, namacalne, dostępne tu i teraz – rzeczywiste. Dzięki wejściu w posiadanie telefonu Pietii Ilja ma szansę choć przez chwilę pożyć „prawdziwym” życiem – życiem, w którym jest matka, która się o niego martwi, szalona dziewczyna, w której jest zakochany, kolorowa przeszłość oraz określona pozycja zawodowa.

Ten symulakryczny świat zestawiony zostaje ze smutnymi realiami mieszkania w Łobni i szarymi moskiewskimi ulicami, które przemierza bohater, wyściubiwszy nos znad ekranu telefonu. Głuchowski jest w tym przypadku nie tylko bardzo wrażliwym obserwatorem, jest także świetnym analitykiem, a przy tym umiejętnie żongluje przeróżnymi wątkami, motywami, technikami. Chociaż akcja *Tekstu* osadzona jest w bardzo konkretnym momencie rzeczywistości, a pisarz nie stroni od aluzji społecznych i politycznych, to chętnie porusza także kwestie uniwersalne (np. relatywizmu moralnego, konieczności dokonania wyboru – pochować matkę czy ocalić Ninę) czy próbuje dokonać oceny współczesnej kondycji ludzkiej. Podkreślić przy tym wypada, że problematyka poprzednich dzieł autora także nie była wolna od wspomnianych wyżej wątków i chwytów (dla przykładu *Futu.re* jest w istocie nie utopią, lecz antyutopią). *Tekst* zaskakuje jednak odmiennym od dotychczasowego dorobku literackiego Głuchowskiego sposobem konstruowania świata przedstawionego i wykorzystaniem technik postaciowania. Ten utwór to klasyczna powieść psychologiczna, pierwsze takie dzieło w artystycznym portfolio pisarza (opowiadania z tomu *Witajcie w Rosji*, choć stanowią surową wypowiedź na temat aktualnej sytuacji społeczno-politycznej w ojczyźnie autora, za sprawą groteskowego zabarwienia tracą swój *stricte* realistyczny wydzźwięk).

8 W oryginale fraza ta brzmi: *без этого черного аппендикса*, niestety tłumacz nie uchwycił jej potencjału semantycznego, skupiając się jedynie na kontekście medycznym, a całkowicie pomijając wątek bycia odgałęzieniem/dodatkiem (czyli np. sobowtorem bądź reprezentacją nieuświadomionych aspektów psychiki bohatera), „wkodowany” w wyraz *appendix*.

Najnowsza pozycja twórcy to ciekawa mieszanka uniwersalistycznych wątków, *przeklętych problemów* i namysłu nad aktualną kondycją ludzką. Głuchowski po raz kolejny trafia w czytelnicze gusty. Utwór cieszy się bardzo dobrymi recenzjami, a za sprawą podejmowanej problematyki może uwrażliwiać młodych odbiorców na zagrożenia płynące ze strony wirtualnego świata. Stosunkowo ciekawie przedstawia się także ideowa oś utworu, mamy tu bowiem do czynienia z modernistycznym zakorzeniem w konkretnym systemie wartości i określonym kodeksie zachowań, a także z postmodernistyczną tekstualnością otaczającego świata. Reprezentantem tego drugiego wymiaru będą SMS-y i komunikatory, za sprawą których bohater kontaktuje się z otoczeniem, oraz teksty i nagrania, które stanowią dla niego źródło informacji o Pietii. Symulakryczność wizerunku Chazina, jego gra pozorów na potrzeby współpracowników, matki, ojca czy Niny każe zadać pytanie o możliwość nauczenia się i wypracowania schematów działań innych osób, w których telefon staje się podstawowym źródłem wiedzy. Pojawia się tu także problem maszyny (telefonu), która staje się „przedłużeniem” człowieka czy wręcz go zastępuje – *Tekst* uczuła na wartość bezpośrednich, prawdziwych relacji interpersonalnych oraz wskazuje na zagrożenia, jakie niesie wirtualizacja rzeczywistości i hiperrealność, eksponuje wpływ telefonu i wirtualnej rzeczywistości na charakter relacji międzyludzkich. Utwór podejmuje więc ważne problemy związane z podmiotowością człowieka, kształtowaniem jego tożsamości i świadomością tego, kim się jest. Bez wątplenia można stwierdzić, że Głuchowski jako pisarz dojrzeva i ewoluuje, a *Tekst*, będący pierwszą w dorobku artysty powieścią realistyczną, w perspektywie wspomnianych deklaracji czynionych przez twórcę można postrzegać jako zapowiedź zmian w literackim kursie, który wkrótce obierze autor *Czasu zmierzchu*.

BIBLIOGRAFIA

- Bachtin, Michał. *Problemy poetyki Dostojewskiego*. Przeł. Natalia Modzelewska. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1970.
- Balueva, Anna. „Dmitrij Gluhovskij: Vsevlavie specsłużb – vseгда predvestnik poslednih vremen”. *Sobesednik* 26 (2018). Web. 16.01.2019. < <https://sobesednik.ru/kultura-i-tv/20180711-dmitrij-gluhovskij> >
- Baudrillard, Jean. *Symulakry i symulacja*. Przeł. Sławomir Królak. Warszawa: Sic!, 2005.
- Baudrillard, Jean. „Świat wideo i podmiot fraktalny”. Przeł. Andrzej Gwóźdź. *Po kinie?... Audiowizualność w epoce przekazników elektronicznych*. Wybór, wprowadzenie i opracowanie A. Gwóźdź. Kraków: Universitas, 1994. S. 247-258.
- Brzoza, Halina. *Dostojewski – między mitem, tragedią i apokalipsą*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1995.
- Dmitry A. Glukhovskiy. 2012. Web. 16.01.2019. <<http://zagreb-eurocon2012.com/guests-of-honour/dmitry-a-glukhovskiy/>>

- Dostoevskij, Fedor. *Polnoe sobranie sočinenij v tridcati tomah. Publicistika i pis'ma toma XVIII-XXX*. Lenin-grad: Nauka, 1986.
- Èho Moskvy: Dmitrij Gluhovskij – *Difiramb*. 2015. Web. 16.01.2019. <<https://echo.msk.ru/programs/dithyramb/1601598-echo/>>
- Glukhovskij, Dmitry. *Tekst*. Przeł. Paweł Podmiotko. Kraków: Insignis Media, 2017.
- Tekst. Roman Dmitriâ Gluhovskogo*. 2019. Web. 16.01.2019. <<https://vk.com/text>>
- Toporow, Władimir. „Petersburg i tekst petersburski literatury rosyjskiej: wprowadzenie do tematu”. 1991. Web. 16.01.2019. <http://bazhum.muzhp.pl/media//files/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n2/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n2-s247-273/Pamietnik_Literacki_czasopismo_kwartalne_poswiecone_historii_i_krytyce_literatury_polskiej-r1991-t82-n2-s247-273.pdf>
- Trunin, Sergej Evgen'evič. *Receptiâ Dostoevskogo v ruskoj proze konca XX-načala XXIvv*. Minsk: Logvinov, 2006.

