

Monika Sidor

Znaczenie i miejsce : o wymiarze kompozycyjnym motywów przestrzennych w utworze Aleksandra Solżenicyna "Sierpień Czternastego"

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 23, 72-83

2013

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Znaczenie i miejsce O wymiarze kompozycyjnym motywów przestrzennych w utworze Aleksandra Sołżenicyna *Sierpień Czternastego*

Monika Sidor

Odwołanie do twórczości Aleksandra Sołżenicyna — pisarza, który stał się swego rodzaju symbolem dla całego pokolenia obywateli Związku Radzieckiego w ostatnich dekadach jego istnienia, jednej z kluczowych postaci pierwszych lat odrodzonej Rosji — niesie ze sobą zawsze niebezpieczeństwo utraty proporcji między dyskursem literaturoznawczym i politycznym, szczególnie jeśli problemem badawczym jest przestrzeń, która w sposób nieunikniony wiąże się z kwestią Rosji i nacechowaniem emocjonalnym poszczególnych regionów państwa. Droga twórcza i życiowa Sołżenicyna determinuje już bowiem w pewnym sensie podejście badawcze. Sołżenicyn był przecież więźniem Gułagu, który na ZSRR patrzył oczami zeka. Rozległy Archipelag Gułag i rzesze jego ofiar na całe lata wyznaczyły Sołżenicynowski punkt widzenia na ojczyznę. Jednocześnie autor *Zagrody Matryony* był emigrantem, który nigdy nie zadomowił się w obcym kraju i z zapalem krytykował Zachód. Wydaje się więc, że nacechowanie emocjonalne opisów przestrzeni w twórczości Sołżenicyna odgrywać powinno niebagatelną rolę. Można nawet ulec złudzeniu, że efekty badań nad takimi motywami w twórczości pisarza są łatwe do przewidzenia. Należy jednak pamiętać, że Sołżenicyn nie tylko w niezrównany sposób utrwalił historię i codzienność sowieckiego systemu obozów pracy, ale także interesował się innymi tematami. Gigantyczny cykl powieściowy *Czerwone Koło* przedstawia np. sytuację Rosji w momencie przełomu dziejowego. Warto zauważyć, że to najczęściej krytykowane dzieło rosyjskiego noblisty sam pisarz traktował jako ukoronowanie swojej pracy twórczej. Proponowane przez badaczy interpretacje *Czerwonego Koła* często zagłębiają się w analizie poglądów Sołżenicyna na temat rewolucji. Przez pryzmat tych poglądów interpretatorzy badają wymowę ideową odpowiednich fragmentów cyklu¹.

¹ Ku takiej interpretacji skłania się A. Niemzer pisząc w swej książce: «Заворожающе подробно реконструируя историческую реальность 1914—1917 годов и вписывая

Według innego podejścia *Czerwone Koło* jest dziełem z gatunku „udramatyzowanej historii”², opierającym się na źródłach archiwalnych, a nawet odznaczającym się wartością naukową³. Takie możliwości odczytania koncentrują się na politycznej i historycznej analizie przedstawionych w utworze wydarzeń. W owych badaniach zazwyczaj rozmywa się rozumienie czasu jako kategorii literackiej. Jeszcze mniej uwagi poświęca się kwestiom przestrzeni, które stwarzają równie bogate możliwości interpretacyjne jak warstwa ideowa i będą tematem niniejszych rozważań.

Poszczególne części *Czerwonego Koła* — przy zachowaniu pewnej spójności — pod wieloma względami różnią się od siebie. Dlatego proponuję ograniczyć się tu do pierwszego węzła⁴ epopei: *Sierpień Czternastego*. Utwór ten wprowadza w skomplikowaną Solżenicynowską wizję historii Rosji, eksponuje pewne chwytły, zapoznaje z niezwykłą metodą pisania o przeszłości. Kwestią godną podkreślenia przed przystąpieniem do analizy jest sprawa niejednorodności gatunkowej *Sierpnia*. Utwór ten — jak zresztą wszystkie inne części *Czerwonego koła* — łączy różne typy narracji, różne dyskursy, rozmaite rozwiązania kompozycyjne i różnorakie perspektywy historyczne, w efekcie — jest konglomeratem różnego typu tekstów. Podejście badawcze musi uwzględniać ową różnorodność, co pociąga za sobą potrzebę korzystania z różnych metodologii, stwarzając zresztą sytuację dość typową dla współczesnych badań literaturoznawczych szczególnie spod znaku antropologii literatury czy poetyki kulturowej. W tych warunkach trudno spodziewać się jednoznacznego określenia podejścia Solżenicyna do problematyki przestrzeni, można jednak wydobyć pewne zasadnicze strategie posługiwania się opisami przestrzennymi, ich nasycenie symboliką czy odwołania do utrwalonych kodów przestrzennych⁵.

в нее многочисленные линии «личных» — вымышленных — сюжетов. Солженицын выстраивал единую книгу, ищущую ответы на три теснейшим образом связанных мучительных вопроса:

Почему революция победила Россию?

Что значила победа революции для нашей страны и всего мира?

Сумеет ли мы (или наши дети и внуки) остановить всесокрушающий безжалостный раскат Красного Колеса» (А. Немзер: «Красное Колесо» Александра Солженицына. Опыт прочтения. Москва 2010, s. 12).

² А. Климов: *Введение к эпопее «Красное Колесо»*. В: *Солженицын: мыслитель, историк, художник. Западная критика 1974—2008. Сборник статей*. Ред. Э.Э. Эрикссон мл. Москва, s. 617.

³ O paradokulentalności i aliterackości dzieła Solżenicyna pisał np. Michaił Heller, zob. L. Suchanek: *Aleksander Solżenicyn. Pisarz i publicysta*. Kraków 1994, s. 87.

⁴ Na temat pojęcia węzła u Solżenicyna: Ж. Нива: *Поэтика Солженицына между «большими» и «малыми» формами*. «Звезда» 2003, № 12, s. 143.

⁵ Por. procesy montażowe dostrzegane przez J. Sławińskiego na płaszczyźnie opisu, scenerii i sensów naddanych. J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze: elementarne rozróżnienia i wstępne oczywistości*. W: *Przestrzeń i literatura. Z dziejów form artystycznych w literaturze polskiej*. Red. M. Głowiński i A. Okopień-Sławińska. Wrocław 1978, s. 16—17.

Tytuł analizowanego utworu — *Sierpień Czternastego* — wskazuje, że według zamysłu autora priorytetową rolę powinny odgrywać odniesienia temporalne. Tę tezę potwierdza również autorskie określenie gatunku: narracja w określonych odcinkach czasowych⁶. Jednak wywołujący skojarzenia przestrzenne tytuł całego cyklu, niezwykle bogata warstwa zdarzeniowa oraz liczba wprowadzonych do fabuły postaci uwypuklają znaczenie stosunków przestrzennych przedstawionych w utworze. Podstawowym kryterium doboru motywów przez Sołżenicyna — co wydaje się oczywiste — jest fakt, że wydarzyły się one w sierpniu 1914 roku i miały jakieś odniesienie do rewolucji. To odniesienie pisarz pojmował jednak niezwykle swobodnie — w fabule na równi z postaciami kluczowymi dla historii Rosji, bezpośrednio wpływającymi na zaistnienie takich, a nie innych warunków sprzyjających zamętowi rewolucyjnemu, występują całe rzesze postaci z pozoru niezwiązanych z wielką historią, osób, które nie wpływają na bieg wydarzeń, lecz podporządkowują się wymogom sytuacji. Sołżenicyn, jak sam przyznawał, chciał stworzyć prawdziwy obraz rewolucji w Rosji, który odda monstrualne rozmiary dziejowej tragedii. Odzwierciedlenie ogromu nieszczęścia możliwe było — zdaniem pisarza — jedynie przez wciągnięcie do utworu jak największej liczby postaci reprezentujących najróżniejsze grupy społeczne. Totalność tragedii wspaniale podkreśla także ogromny zasięg przestrzenny warstwy fabularnej, która ukazuje niezwykle odległe geograficznie terytoria i nie ogranicza się tylko do Rosji, ale obejmuje również inne kraje europejskie, a pośrednio dotyka nawet wydarzeń rozgrywających się na wschodnich krańcach Azji. Ogrom miejsc przedstawionych przez Sołżenicyna na pewno nie sprzyja indywidualnemu podejściu czytelnika do określonych elementów przestrzeni. Pisarz znajduje jednak sposoby, aby poszczególne terytoria różnicować i wywoływać u czytelnika określone skojarzenia. Autor odwołuje się więc np. do przestrzeni mocno nacechowanych czy to symbolicznie, czy emocjonalnie w kulturze lub mentalności rosyjskiej.

Utwór rozpoczyna więc monumentalny opis kaukaskich szczytów, stanowiących tło dla wprowadzenia do utworu Sani Łażenicyna, jednego z wyróżniających się bohaterów nie tylko *Sierpnia Czternastego*, ale także całego cyklu. Nie bez znaczenia jest tu oczywiste skojarzenie z nazwiskiem pisarza, które zresztą doczekało się dogłębnych badań znawców twórczości autora *Zagrody Matriony*. Sołżenicyn ukazuje znany sobie i bliski krajobraz, który niewątpliwie nie pozostał bez wpływu na jego indywidualne widzenie świata. Powieściowy Sania wychował się u podnóża Kaukazu. Perspektywa ogromnego pasma Elbrusu nadała jemu i jego światu pewien niezbywalny rys. Sania ma bowiem jasne i najzupełniej wytłumaczalne przekonanie o potędze świata natury, ograniczeniu ludzkich możliwości i względności ludzkich dążeń.

⁶ L. Suchanek: *Aleksander Sołżenicyn...*, s. 74.

Высился он такой большой в мире малых людских вещей, такой нерукотворный в мире сделанных. За тысячи лет все люди, сколько жили, — доотказным раствором рук неси сюда и пухлыми грудями складывай всё сработанное ими или даже задуманное, — не поставили бы такого сверхмыслимого Хребта⁷.

Andrzej Niemzer dość obszernie tłumaczy znaczenie motywu gór w utworze *Sierpień Czternastego*. Zauważa:

Горы — традиционный символ совершенства, сверхчеловеческой красоты и мощи. Само их присутствие в мире — напоминая о боге, о вечности, о небесной отчизне, к которой вольно или невольно стремится человеческая душа⁸.

Krytyk rosyjski zestawia motyw gór u Sołżenicyna oraz górskie pejzaże w klasycznych dziełach literatury rosyjskiej. Dochodzi do wniosku, że obrazy takie odzwierciedlają postawę życiową Sołżenicyna i jego stosunek do rewolucyjnej zawieruchy. Nie sposób nie zgodzić się z wywodami Niemzera, warto jednak podkreślić, że początkowe obrazy cyklu Sołżenicyna mają także ściśle odniesienie do eposu *Czerwone Koło* jako całości. Bohater owych fragmentów wyrusza bowiem w drogę, opuszcza dom i rozpoczyna długą żołnierską tułaczkę. Góry symbolizują tu więc jednocześnie rodzinną okolicę, spokój i stabilność domu. Ich majestatyczna niewzruszoność pozostaje swego rodzaju przeciwwagą do celu wyprawy bohatera, jakim jest front. Stałość gór stanowi semantyczną opozycję dla zmienności sytuacji wojennej. Sołżenicyn rozpoczyna zatem od odcięcia Sani Łażenicyna od jego środowiska oraz zasygnalizowania zupełnie nieprzewidywalnej przyszłości, tym bardziej że przedstawiony przez pisarza obraz w dalszym ciągu akcji wiąże się z szeregiem złudzeń optycznych, które podkreślają pułapki przestrzeni, czekające na niedoświadczonego podróżnika. Ostatecznie jednak motyw ten można traktować jako metaforę początku wędrówki. Łatwo dostrzec tu niezwykle popularny w wielu kulturach system elementów związanych z mitopoetyckim pojęciem drogi. Włodzimierz Toporow podkreśla, że szczególnie ważne są punkty krańcowe drogi. Zwraca uwagę, że często w różnego rodzaju przekazach człowiek, czyli podmiot drogi wychodzi z symbolicznego centrum, siedziby bogów, a więc góry, wierzchołka świata, pałacu z bajki⁹. Z semiotycznego punktu widzenia warto byłoby zwrócić także uwagę na to, że bohater oddala się od gór, przechodzi ku niżej położonym punktom, a zatem wykonuje ruch opadający. Opuszczanie rodzinnej okolicy można traktować jako opuszczanie domowego centrum i przechodzenie na zewnątrz, co

⁷ А. Солженицын: *Август Четырнадцатого*. W: Idem: *Собрание сочинений в тридцати томах*. Москва 2006, t. 7, s. 11. Dalsze cytaty pochodzą z tego samego wydania i oznaczone są numerem strony.

⁸ А. Немзер: «*Красное Колесо*» Александра Солженицына..., s. 37.

⁹ W. Toporow: *Пространство и вещь*. Tłum. B. Żyłko. Kraków 2003, s. 58.

— jak zaświadczyają liczne badania — wiąże się np. z degradacją osobowości lub zatraceniem wartości. Warto jednak podkreślić, że popularność pejzażu kaukaskiego w literaturze rosyjskiej jest tak duża i skojarzenia dotyczące górskich motywów tak oczywiste, że jego wykorzystanie przez Sołżenicyna nie stanowi jakiegś nowej literackiej jakości, chociaż globalnie pisarz stwarza oryginalną poetykę przestrzeni artystycznej¹⁰. Gra Sołżenicyna dobrze znanymi motywami na początku powieści może być częścią bardziej skomplikowanej strategii, nastawionej na odbiorcę. Wędrownica ukazana na początku epepei — za sprawą wielu użytych przez pisarza chwytów — nie jest już tylko podróżą postaci literackiej. Przypomnijmy, że w owych fragmentach pojawia się Sania Łażenicyn, postać, której w nazwisku natrętnie pobrzmiewa odwołanie do autora. Można zatem przyjąć, że Sołżenicyn zabiera w podróż samego czytelnika. Jest to wyprawa w swego rodzaju przestrzeń rewolucji, która może być ukazana na różne sposoby. To także przestrzeń odniesień literackich, które w sposób nieunikniony muszą pojawić się w wielkim dziele prozatorskim, ukazującym newralgiczne punkty przeszłości Rosji. Już sam wybór tematu oraz metody twórczej nieodparcie musi przecież wywołać asocjacje z szeregiem dzieł literackich, a przede wszystkim z *Wojną i pokojem* Lwa Tołstoja. Sołżenicyn więc jawnie daje swojemu czytelnikowi sygnały, aby dla przedstawionych wydarzeń szukał różnorodnych analogii, odnajdywał ukryte znaczenia, a zatem aby czytał uważnie¹¹.

W dalszej części utworu Sołżenicyn otwiera przed czytelnikiem nowe perspektywy. Początkowo związane są one z podróżą kolejową Sani. Jednak z czasem to nie Łażenicyn okazuje się kluczowym bohaterem utworu. Stopniowo pisarz wprowadza nowe postaci, z których każda zdaje się niezwykle ważna. Nowi bohaterowie pojawiają się przy jednoczesnym przemieszczaniu się centrum opowiadania w inne miejsce. Nie można jednak stwierdzić, że w ten sposób systematycznie poszerza się perspektywa oglądu. Narracja przeskakuje bowiem z Kubania do Prus Wschodnich, gdzie rozgrywają się kluczowe wydarzenia wojenne *Sierpnia Czternastego*, a następnie do Nowego Targu i Krakowa, gdzie Sołżenicyn śledzi działania ukrywającego się podówczas Lenina. Zestawienie położenia geograficznego tych miejsc i analiza kolejności ich pojawiania się w utworze stwarzają pozory chaotyczności. O ile działalność Lenina i klęska armii rosyjskiej wydają się historycznie uzasadniać ruchy narratora, o tyle ustępy Kubańskie nie wpisują się w historyczny klucz doboru miejsca rozgrywania się akcji. Swoistą niestabilność perspektywy przestrzennej podkreśla fakt, że wielu bohaterów *Sierpnia...*,

¹⁰ Por. D. Lichaczow: *Poetyka przestrzeni artystycznej*. Tłum. R. Zimand. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 57, z. 1, s. 246—249.

¹¹ Por. także uwagi G. Ganeta na temat doniosłości uprzestrzennienia współczesnego języka, myśli i sztuki. G. Ganette: *Przestrzeń i język*. Tłum. A.W. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1976, nr 57, z. 1, s. 228.

obficie wprowadzanych w każdym rozdziale utworu, ukazano podczas podróży. Przykładowo, Waria jedzie koleją z Piotrogradu do Piatigorska do swego umierającego opiekuna, Sania — z Piatigorska do Moskwy, kontynuując podróż na front, Lenin — z Nowego Targu do Krakowa, poszukując pewniejszej kryjówki. Sołżenicyn chętnie relacjonuje owe podróże, odnotowuje stacje pośrednie czy obrazy widziane z okna.

Белое небо взялось розовым, Саня покинул попытки спать, поднял решётку к потолку, избочась надел тужурку и в обдуве холодного встречного воздуха стал ждать восхода. Розовое распахивалось просторным шатром, особенно ярко находя по небу и выхватывая мелкие облачка, а в исходе своём всё накалялось — алым, багряным, и уже неудержимое выперло, расплавилось красным солнцем.

(23)

Bohaterowie *Sierpnia*... znajdują się w nieustannym ruchu, który w jakiś sposób koreluje z głównym problemem interesującym Sołżenicyna w całym cyklu — rewolucją rosyjską, żywiołem zmiany. Przedstawieni przez prozaika ludzie sądzą, że sami decydują o swoim przemieszczaniu w przestrzeni. Jednak szereg symbolicznych sytuacji, do których dochodzi podczas owych podróży, wskazuje, że ten nieustanny ruch nie jest, w rzeczy samej, przez ukazane postaci kontrolowany. Nie można także stwierdzić, że podróż wpływa znacząco na sytuację życiową czy osobowość kogoś z bohaterów. Motyw podróży, tak eksponowany przez Sołżenicyna, należy przecież do najlepiej zbadanych motywów w literaturze rosyjskiej. W klasycznych powieściach rosyjskich zwykle podróż łączyła się z poznaniem, podjęciem decyzji, zmianą postępowania itd. Michaił Bachtin udowodniał np., że już w powieściach antycznych pokonywanie przestrzeni wywołuje określone konsekwencje w konstrukcji postaci¹². Zauważył, że przemierzanie jakiejś drogi wiązało się z dojrzwaniem bohatera czy zdobywaniem mądrości życiowej. W tym miejscu warto zaznaczyć, że badacze twórczości Sołżenicyna dostrzegają w całym cyklu *Czerwone Koło* wiele odniesień do powieści *Anna Karenina* L. Tołstoja. Lecz warto przypomnieć, że podróże kolejowe Anny są zaczątkiem wielkich zmian w jej życiu, a i sama śmierć bohaterki, pod kołami pociągu, ukazana jest przecież jako ostateczny koniec podróży. Sołżenicyn, mimo licznych odniesień do utworu Tołstoja, ujmuje podróż zupełnie inaczej i odmiennie ją przedstawia. Przemieszczenie bohaterów w przestrzeni nie przynosi ostatecznych rozwiązań ani nie łączy się bezpośrednio z odkrywaniem wartości, zdobywaniem mądrości czy docieraniem do prawdy. Wprawdzie Sania z pociągu dostrzega kobietę, stojącą na werandzie mijanej właśnie willi, w której, jak się potem okaże, mieszka jego przyszła wybranka

¹² M. Bachtin: *Formy czasu i czasoprzestrzeni w powieści*. W: Idem: *Problemy literatury i estetyki*. Tłum. W. Grajewski. Warszawa 1982.

serca; Waria zaś niespodziewanie spotyka na dworcu w Piatigorsku Sanię, o którym myślała przez całą wcześniejszą podróż, jednak w owych sytuacjach zawsze kryje się jakiś fałsz, jakaś pułapka, związana z podmianą osób, zawiedzionymi nadziejami czy źle zrozumianymi intencjami. Sania nie zobaczył bowiem swojej wybranki, lecz jej szwagierkę, a spotkanie Warii z Sanią nie przyniosło oczekiwanego rezultatu, poza tym dziewczyna niedługo potem padła ofiarą gwałtu. Przywołane przykłady ukazują, jak dobrze znany z literatury rosyjskiej motyw podróży jest przez Sołżenicyna przetworzony i obdarzony nowym znaczeniem. Wyraźnie zarysowuje się dążenie pisarza do wywołania w odbiorcy poczucia rozpoznania motywu, skojarzenia z klasycznymi przykładami wędrówek utrwalonych w literaturze. Następnie wszystkie przeświadczenia i asocjacje zostają zanegowane przez zaskakujący kierunek rozwoju wypadków.

Nierzadko bohater Sołżenicyna przebywa pewien odcinek drogi zatopiony we własnych myślach, jakby zapominając o możliwościach poznawczych związanych z wyprawą. Jedynie ważniejsze miasta na trasie budzą pewne emocje bohaterów. Opisy Moskwy czy Petersburga kontynuują tę swoistą przewrotną manierę Sołżenicyna, zakładającą przywoływanie zakorzenionych w tradycji literackiej motywów i odwracanie ich utrwalonego znaczenia. Warto skoncentrować dłużej uwagę na obrazie Moskwy, który pojawia się w utworze jako miejsce podjęcia przez Konstantina i Isaakija ostatecznej decyzji o wyjeździe na front. Przed zerwaniem z beztróskim życiem przyjaciele poświęcają dzień na pożegnanie się z historyczną stolicą Rosji. Sołżenicyn wydobywa we fragmentach poświęconych Moskwie znane z tradycji literackiej atrybuty miasta. Moskwa jawi się tu więc jako miasto licznych cerkwi, kaplic i dzwonnicy, które nie tylko kształtują krajobraz, ale także budują specyficzną atmosferę duchową. Kotia i Sania zatrzymują się np. dłużej przy Świątyni Chrystusa Zbawiciela i z jej perspektywy dostrzegają w Moskwie duchowe centrum Rosji.

На просторных площадках у Храма Спасителя и всеми заведено здороваться-прощаться с Москвой. А оттуда только вдоль набережной сразу видишь два и три десятка конических вершин — домовых наверший, колоколен, кремлёвских башен.

(360)

W Sołżenicynowskim opisie miasta pobrzmiewa topos Moskwy niezliczonych cerkwi („sorok sorokow”), który łatwo można odnaleźć w licznych dziełach literatury i sztuki rosyjskiej. W XX wieku ze szczególną siłą ten specyficzny kompleks motywów przejawiał się w literaturze emigrantów rosyjskich pierwszej fali, np. w dylogii *Rok Pański* Iwana Szmielowa. Taki sposób przedstawienia stolicy zazwyczaj rodzi skojarzenia z koncepcjami „Świętej Rusi” czy „Moskwy — Trzeciego Rzymu”, u podstaw których leżała idealiz-

zacja starej stolicy Rosji¹³. Sołżenicyn unika jednak tych oczywistych odwołań, swój obraz Moskwy układając zupełnie inaczej. W *Czerwonym Kole* to miasto jest oszałamiająco piękną i różnorodną stolicą rodzinnego kraju, a zarazem świadkiem całej historii Rosji. Sani i Koti Moskwa wydaje się przede wszystkim rodzinna i bliska, pozostając symbolem całej ojczyzny. Tajemniczy i nieogarnięty myślą charakter Rosji oraz poszczególne etapy jej historii zostały utrwalone w nieregularnym schemacie miasta:

[...] Кремль — город в городе, и Китай-город — в городе город, и Варварка, Ильинка, Никольская, плотно насыщенные резными и лепными домами, на каждом изломе — церквями, сегодня переполненными по Успеньеву дню, и по два монастыря ещё на каждой, зовут, обещают, кто боярские палаты, кто купецкую торговую тесноту. Знаешь, а может и хорошо, что никогда ни по какому плану Москва не строилась? городил каждый, как смыслил, и всякий уголок непохож на другой, и в этом она, Москва?

(360)

Nie mniej ważne jest to, co spotyka młodych przyjaciół w stolicy imperium. Rostowscy młodzieńcy stają się od tej pory żołnierzami. Zmianie ulega ich sposób patrzenia na życie. W tymże miejscu przyjaciele spotykają Warsonofjewa, niezwykle ważną postać w konstrukcji przekazu ideowego dzieła Sołżenicyna. Gwiazdziarz jest jakby mężem opatrnościowym, wysłannikiem Absolutu¹⁴, nie tylko wyjaśniającym Sani i Koti niektóre zawiłości różnych ideologii, ale także, a właściwie przede wszystkim, pozwalającym im zrobić ważny krok na drodze poznania samego siebie. Przyjaciele bowiem z łatwością i brawurą, właściwą młodym ludziom, oświadczają starcowi, jaki światopogląd reprezentują:

— Я, например, гегельянец! — твёрдо, ответственно заявил Котя старику. У него очень решительная была манера выражаться, подбородок выпяченный и челюсти крепкие.

— Чистый гегельянец? — удивлялся старик. — Ведь это редкость!

— Именно. Чистый! — твёрдо, гордо подтвердил Котя. — А он, — пальцем в санину грудь, — толстовец.

Тем временем переступали, пошли все трое опять к Никитским.

Тол-стовец? — изумился старик, избоку примеряясь к сдержанному неуверенному Исакию. — Ба-агюшки, а как же на войну?

(364)

Trafne pytania Warsonofjewa pozwalają przyjaciołom dostrzec niekonsekwencję w ich myśleniu. Gwiazdziarz umożliwia także młodym wyrażenie

¹³ Szerzej o tym: M. Sidor: *Rosja i jej duchowość. Proza „pierwszej fali” emigracji rosyjskiej*. Lublin 2009, s. 174—179.

¹⁴ Więcej o znaczeniu motywu gwiazd w powieści *Czerwone Koło*: Н.М. Щедрина: «Красное Колесо» А. Солженицына и русская историческая проза второй половины XX века. Москва 2010, s. 268—269.

niewypowiedzianych dotąd wątpliwości związanych z wyjazdem na front. Za maską buńczucznej odwagi skrywali oni bowiem sami przed sobą obawę, że ich decyzja nie okaże się słuszna lub zostanie błędnie zrozumiana przez innych. Warsonofjew wprowadza należyty kontekst ich rozmyślań, dzięki któremu Sania i Kotia odkrywają, w czym tkwi przyczyna ich wątpliwości. Gwiazdziarz ukazuje bezpośredni związek wszelkich ideologii dotyczących życia narodu i miłości ojczyzny z wymogiem elementarnej uczciwości, prawości każdego obywatela:

— А вообще, идеальный общественный строй — возможен?
 Варсонофьев посмотрел на Саню ласково [...], с паузами он сказал:
 — Слово строй имеет применение ещё лучшее и первое — строй души! И для человека нет ничего дороже строя его души, даже благо через-будущих поколений.

(373)

W *Sierpniu*... sceny moskiewskie nie tylko ukazują newralgiczny moment życia przyjaciół, którzy podjęli ostatecznie decyzję o dobrowolnym zaciągnięciu się do armii, ale stanowią także ważny punkt kompozycyjny dzieła. Pożegnanie z Moskwą jest powtórzeniem początkowego motywu wyjścia z centrum, symbolicznego rozpoczęcia tułaczki. Po rozpoczęciu podróży przez pierwszego bohatera utworu przestrzeń przestaje być tak jednoznacznie dodatnio waloryzowana. Przedstawiony przez Solżenicyna człowiek już nigdzie nie czuje się tak bezpieczny i szczęśliwy, jak we własnej przestrzeni, w swoim mieście lub małej ojczyźnie. Tym zaś, co uniemożliwia osobistą więź z rodzinnym krajem, jest osłabienie doświadczenia rosyjskiej realnej przestrzeni. Bez odczuwania pewnego małego terytorium jako swojego nie jest możliwe ogarnięcie dużej ojczyzny. Solżenicyn podkreśla np., że moskiewska peregrynacja Sani i Kotii była wędrówką pieszą, umożliwiającą bezpośredni kontakt z przestrzenią.

Приглашают мосты направо, там Третьяковка, да ведь времени нет, да хоть бы руками дотронуться до узорочной стенки, похлопать, погладить.

(360)

Wydaje się, że liczni bohaterowie *Czerwonego Koła* zastąpili fizyczne odczucie realnej przestrzeni śledzeniem mapy. Mapa jako surogat przestrzeni, odrywająca człowieka od prawdziwego doświadczenia przestrzennego, pojawia się już w początkowych rozdziałach utworu. Roman Tomczak marzący o karierze politycznej, lecz uchylający się od służby wojskowej i wojny, czym wzbudza pogardę swej żony, gorącej patriotki Iriny, śledzi doniesienia prasowe i zaznacza na mapie chorągiewkami położenie wrogich armii. Mapa daje mu złudzenie ogarnięcia wielotysięcznych dystansów, jednak nie jest w stanie pobudzić do konstruktywnego działania. Dobra orientacja w sytuacji nie

może zastąpić wiedzy empirycznej, a tym bardziej rozwinąć więzi duchowej. Tomczak nie wie więc, czym jest ojczyzna.

Jeszcze wyraźniej złudność zapanowania nad przestrzenią przedstawia Solżenicyn w pruskich fragmentach *Sierpnia*... Przedstawieni oficerowie zaangażowani są w układanie planów kampanii i wyznaczanie kierunków przemieszczeń wojsk. Wszyscy oni opierają swoją wiedzę na znajomości mapy. Jednak Solżenicyn jasno pokazuje, że najważniejsze jest bezpośrednie doświadczenie przestrzeni. Tę prawdę zna doskonale generał Samsonow:

Ладонью вытянутой руки Самсонов оперся вперёд о стену. Он любил крупные карты. Он говорил, что на картах, где труднее рисовать стрелки, чаще вспоминаешь, как трудно солдату эти стрелки проходить.

(93)

Solżenicyn skupia się na drobiazgowym opisie topograficznym Prus Wschodnich, rejestrującienne przemieszczenia wojsk i pieczołowicie odnotowując każdą miejscowość. Ta dokładność stała się zresztą przyczyną wielu nieprzychylnych opinii krytyków. Obrona strategia pozwala jednak pisarzowi przekazać — poprzez gąszcz obco brzmiących dla rosyjskiego ucha nazw — bezpośrednie zetknięcie żołnierzy Samsonowa z obcą przestrzenią, a zarazem fizyczne doświadczenie zmęczenia i zagubienia na obczyźnie.

Dalszych dowodów na to, że Solżenicynowski dyskurs przestrzenny jest podporządkowany pewnym zasadom kompozycyjnym, dostarcza analiza rozmieszczenia motywów przestrzennych w dziele. Obrazy przyrody i sugestie na temat stosunku człowieka do otoczenia przewijają się w całym utworze, lecz najbardziej widoczne są w pewnych niewrażliwych punktach konstrukcji. Niezwykle mocno więc otoczenie daje o sobie znać poprzez omówione już obrazy znajdujące się na początku pierwszego tomu *Sierpnia Czternaściego*. Po wypełnionych wieloma przykładami stosunku człowieka do swojej lub obcej przestrzeni rozdziałach relacjonujących działania wojenne następuje — niezwykle ważny z badanego tu punktu widzenia — opis ostatnich godzin generała Samsonowa. W ten sposób początek i koniec pierwszego tomu *Sierpnia*... akcentują moment transgresji, wychodzenie człowieka ze znanej mu przestrzeni. W rozdziale początkowym jest to przekraczanie niewidocznej granicy swojej rodzinnej ziemi, w rozdziale końcowym zaś — przejście od ziemskiego życia do życia wiecznego. Tom drugi Solżenicynowskiego węzła w całości zdominowany został przez dalsze opisy nieudanej kampanii wojskowej, które są ściśle związane z omawianym tu tematem. Jednak tom ten kończy się dość nieoczekiwanie — w trakcie rozmowy pomiędzy Weroniką Lenartowicz i jej ciotkami. Takie zarzucenie dyskursu przestrzennego ma doniosłe znaczenie dla wymowy dzieła.

Według zamysłu pisarza koniec tomu ma być zarazem początkiem następnej opowieści, nowej, ale ciągle dotyczącej rewolucji, jak sugeruje prze-

bieg przerwanej rozmowy. Wydaje się więc, że opisane zachowania bohaterów w stosunku do otoczenia można traktować jako część pewnej większej konstrukcji znaczeniowej, wykraczającej poza wymiar przestrzenny fabuły. Solżenicyn rozmieszcza elementy przestrzenne w starannie wybranych przez siebie momentach, gra klasycznymi motywami i proponuje nowe odczytania utrwalonych metafor spacji. Czytelnik jest zmuszany do podejmowania trudu poznania okoliczności wielkiej historycznej tragedii Rosji od nowa, zarzucając swoje wcześniejsze opinie. W Solżenicynowskiej opowieści o rewolucji, której wybuch, notabene, według przyjętych przez historyków kryteriów, w sierpniu 1914 roku jeszcze nie był przesądzony, zostało zaakcentowane pojęcie początku, zasygnalizowane zbliżanie się jakiegoś nieokreślonego przejścia, jakiejś nieokreślonej granicy. Tytuł nadrzędny, obejmujący trzy pierwsze węzły zdawać by się mogło zupełnie nieadekwatny do przedstawionych wydarzeń — *Rewolucja* — mocno koresponduje z tym przecuciem graniczności, które staje się zarazem doświadczeniem człowieka wnikającego w ten kluczowy moment historii Rosji.

Моника Сидор

**ЗНАЧЕНИЕ И МЕСТО
О КОМПОЗИЦИОННОЙ ФУНКЦИИ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ МОТИВОВ
В ПРОИЗВЕДЕНИИ АЛЕКСАНДРА СОЛЖЕНИЦИНА
АВГУСТ ЧЕТЫРНАДЦАТОГО**

Резюме

В статье рассматриваются некоторые пространственные мотивы, указанные в произведении Александра Солженицына *Август Четырнадцатого*. Анализируется специфическая стратегия прозаика относительно литературных описаний пространства, заключающаяся, например, в смысловых модификациях хорошо известных в русской литературной традиции художественных структур, таких как мотив дороги, символика центра и дома. Автор статьи обращает также внимание на то, что пространственный дискурс проявляется особенно сильно в определенных моментах развития фабулы. Анализ размещения пространственных описаний позволяет заметить, что топические мотивы играют важную композиционную роль в произведении Солженицына и становятся средством для передачи дополнительного смысла не только в рамках исследованного произведения, но также целого прозаического цикла *Красное Колесо*.

Слова ключи: значение, место, Солженицын

Monika Sidor

**MEANING AND PLACE
ON COMPOSITIONAL VALUE OF SPATIAL MOTIFS
IN ALEKSANDR SOLZHENITSYN'S *AUGUST 1914***

Summary

The article provides an analysis of spatial motifs in Aleksandr Solzhenitsyn's *August 1914*. The analysis focuses on the writer's peculiar strategy which — among other things — alters meaning of motifs well-known from the Russian literary tradition, for example, the road, the center or the household. The Author emphasizes the fact that spatial discourse prevails in particular stages of the storyline, and thus the analysis of how spatial motifs are distributed allows to perceive their compositional role which touches upon both *August 1914* as well as *The Red Wheel* cycle as a whole.

Key words: meaning, place, Solzhenitsyn