

Halina Waszkielewicz

Peregrynacje Aleksego Remizowa : o czasoprzestrzeni na podstawie opowiadania "W niewoli"

Studia Rossica Posnaniensia 20, 65-74

1988

Artykuł został zdigitalizowany i 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.

PEREGRYNACJE ALEKSEGO REMIZOWA. O CZASOPRZESTRZENI
NA PODSTAWIE OPOWIADANIA *W NIEWOLI*

THE TRAVELS OF ALEKSY REMIZOV. ON TIME-SPACE ON THE BASIS
OF THE SHORT STORY *IN EXILE*

HALINA WASZKIELEWICZ

In her work the author concentrated her attention on three variants of artistic time-space which makes it possible to consider the short story "In exile" both as a specific description of a Russian prison and exile, as an allegory of human fate, and also as a travesty of the motive of the so called small man.

Halina Waszkielewicz, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Filologii Rosyjskiej, ul. Manifestu Lipcowego 8, Kraków, Polska—Poland.

Temat więzienia i zesłania wprowadził do literatury rosyjskiej Fiodor Dostojewski. *Wspomnienia z domu umarłych* były utworem wstrząsającym. Ich autor dysponował „skalą doświadczeń, jakich nie zaznał żaden pisarz rosyjski XIX wieku, a zresztą — nie tylko rosyjski”¹. Punkt widzenia Dostojewskiego kontynuował na swój sposób w *Zmartwychwstaniu* Lew Tołstoj. On również dążył do tego, by, podobnie jak autor *Zbrodni i kary*, spojrzeć na katorżników od wewnątrz, od środka. Nieodparta chęć ujrzenia na własne oczy „zaklętych rewirów” skłoniła Antoniego Czechowa do odbycia dalekiej podróży na wyspę — więzienie — Sachalin. Przestępcy, wykolejeńcy, nędzarze, społeczne dno ponownie weszli do literatury nobilitowani przez „bosiaków” Gorkiego. I tym razem sukces artystyczny polegał w znacznej mierze na identyfikacji autora z przedstawionym środowiskiem, zaprezentowaniu plebejskiej ideologii świata na opak.

Dotychczasową tradycję widzenia katorgi i zsyłki czy szerzej marginesu społecznego przetwarza swoiście modernizm, czyniąc z motywu więzienia metaforę ludzkiego losu.

Twórcą, który kontynuuje obie tradycje jest Aleksey Remizow, jeden z najbardziej synkretycznych pisarzy rosyjskich.

Zesłanie i związane z nim przeżycia będą się jawić w twórczości Remizowa wielokrotnie, tak zresztą jak dzieciństwo, dom rodzinny, szkoła, itp. Jest

¹ R. Śliwowski, *Literatura lat 1856 - 1881. Ogólna charakterystyka epoki*. W: *Literatura rosyjska*, pod red. M. Jakóbca, t. II, Warszawa 1971, s. 378.

bowiem Aleksy Michajłowicz pisarzem w znacznym stopniu autobiograficznym. Przypadkowo aresztowany na studenckim wiecu w 1896 roku odsiedział Remizow kilka miesięcy w ścisłym areszcie śledczym. Oskarżony o działalność rewolucyjną i skazany na zesłanie przebył pieszo uciążliwą trasę z Moskwy do Penzy, gdzie spędził dwa lata, by po kolejnej „wpadce” przetrwać trzy następne lata zesłańczego bytowania w Ust-Sysolsku, a potem w Wołodzie.

Obraz więzienia i zesłania zyskał u Remizowa największą autonomię w utworze pt. *W niewoli*. Analiza czasoprzestrzeni posłuży nam do wyjawienia specyfiki tego tematu, a także pozwoli wskazać pewne stałe cechy twórczości autora *Stawu*.

Wydawać się może, że podział opowiadania na trzy części, prezentujące odpowiednio pobyt w areszcie, podróż oraz zesłanie², zmierza ku relacji chronologicznej. Jednakże narracja prowadzona w pierwszej osobie³ przez więźnia-zesłańca zachowuje swą ciągłość na bardzo odległym planie. Realny czas i przestrzeń, bezsprzecznie obecne w utworze, odnotowane są zdawkowo i mgliście. I chociaż bohater przemierza tę samą trasę co niegdyś Remizow (ścisły areszt, etap, zesłanie) utwór nie daje podstaw do utożsamienia autora z bohaterem. Biografia „zewnętrzna” więźnia jawi się tutaj zaiste szczątkowo. W tekście nie pada imię bohatera, nie ujawniono przyczyn jego aresztowania, nie prezentuje on też przekonań, o które walczył, właściwie do końca nie wiadomo, czy jest on więźniem politycznym, czy kryminalistą.

Naczelną zasadą konstruowania rzeczywistości jest bowiem u Remizowa maksymalnie swobodna ekspresja osobowości, co powoduje znaczną subiektywizację, a zatem odrealnienie rzeczywistości.

Wrażenie ciągłości czasoprzestrzennej, którą sugerują tytuły rozdziałów, zmaćcone zostaje przez struktury wewnątrzrozdziałowe. Każda z trzech części dzieli się bowiem na podrozdziały, a treść ich stanowią mini- i pseudo-fabuly, scenki, obrazy, migawki, strzępy rzeczywistości, nie posiadające fabularnego początku ani końca. Zdegradowanie przestrzeni ciąglej osiąga autor poprzez atomizację fabuły, nadanie autonomii jej mikroelementom. Podrozdziały są częściowo numerowane bądź posiadają odrębne tytuły. Owe heterogenne mikroelementy zestawione są szufladkowo lub amfiladowo, nie przylegają do siebie ściśle, są izolowane, przeplatają je interakcje w postaci różnorodnych i licznych dygresji lirycznych, rozważań filozoficznych, pytań retorycznych. Wydarzenia nie następują po sobie w wyniku relacji przyczynowo-skutkowej, nie ma ciągłości narracji. Istnienie w realnym czasie i przestrzeni określa bohatera, jednakże nie całkowicie, nie bez reszty.

Na plan pierwszy wysuwa się fragmentaryczna, poszatkowana, pulsująca

¹ Odnotowują to tytuły rozdziałów z wyraźnym nacechowaniem przestrzennym: I. „W ścisłym areszcie”. II. „Etapem”. III. „W kraju północnego słońca”.

² Wyjątek stanowią rozdziały: „Тараканий пастух”, „Черти”.

historycznie rzeczywistość. Zostaje ona wprzężona w inny rytm, w odmienną, nie linearną ciągłość. Trzy części, każda z rozwirowanej materii słownej, dzielą się: pierwsza na sześć części, druga na dwanaście, trzecia znów na sześć. Narracja epicka nieregularnie, lecz nieustająco przeplata się z liryczną. Swoiste brzmienie nadają opowiadaniu obrazy, sceny, pytania, przetwarzane na nowo niczym wariacje muzyczne. Na linearne, historyczne pojmowanie czasoprzestrzeni nakłada się takie jej ukształtowanie, które można zobrazować graficznie znakiem koła, spirali. Jest to model chronotopu mitycznego, gdzie unieruchomiony czas biegnie po zamkniętym kręgu i gdzie trwa wieczna terażniejszość.

Krażenie jest u Remizowa modelem istnienia każdej cząstki, poczynając od najmniejszej, a na makroelementach skończywszy. Tak na przykład barwna gromadka dzieci niosących wianki w noc świętojańską sama staje się, według określenia pisarza, kwiecistym wiankiem. Z kolei noc Kupały jest dla niego częścią cyklicznie zmieniającego się ciągu pór roku. Pory roku zaś, zwłaszcza zima i lato, są znakiem nieustanności zmagających dwóch żywiołów: życia i śmierci. Wydawać się może, że Remizow w swoim widzeniu świata powtarza model średniowiecznej peregrynacji — alegorii życia ziemskiego bez stałych punktów odniesienia i istotnych celów. Realizuje on bowiem naczelną zasadę⁴ alegorii — łączenie w całość elementów heterogennych, wprowadza quasi-fabularną strukturę, ukazuje bohatera tylko w wycinku jego życia, w drodze⁴. Na tym kończą się jednak podobieństwa. Traktowanie motywu podróży jako alegorycznej wędrówki nie ma wszakże u Remizowa cechy najbardziej istotnej, a mianowicie średniowiecznego punktu odniesienia, jakim było przekonanie, że ziemska tułaczka, bezsensowna i absurdalna, ma swój kres i cel w niebiańskim byciu. Życie ziemskie, samo w sobie niespełnione i puste, zyskiwało swój sens jako fragment harmonijnej całości i pełni. Tymczasem Remizow inaczej rozkłada akcenty. Nie neguje życia pozagrobowego ani istnienia Boga. Życie człowieka jest dla niego również częścią Kosmosu, jednakże pisarz nie dostrzega ich harmonijnego dopełnienia. Ponadto Średniowiecze rozpatrywało ziemską wędrówkę człowieka w aspekcie gatunkowym, zaś Remizow czyni to w aspekcie jednostkowym. W porównaniu ze średniowieczną peregrynacją Remizowa zyskuje ziemską perspektywę. Na równi z tajemnicą „człowiek a przyroda” frapuje go zagadnienie stosunku jednostki do innych ludzi, a także do samej siebie. Chaos zostaje wpisany w Kosmos nie na zasadzie dopełnienia, lecz opozycji. Opozycja wynika z sytuacji nierozpoznania. Część (jednostka) nie jest w stanie identyfikować się z całością gdyż poza nią pozostaje cały ogrom nierozpoznawalnego. Rzeczywistość odbierana jako tajemny znak przestaje być realna, czytelna. Jedno-

⁴Por.: J. Abramowska, *Peregrynacja*. W: *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław 1978.

czeńście pamięć o raj, świadomość utraconej harmonii i przecucie posłannictwa stanowi częśćkę duchowego dziedzictwa bohatera Remizowa. W wizjonerskich chwilach uniesień stapia się on z całym światem, przenikając sobą wszystkie istnienia, całą przeszłość i przyszłość:

Czując siebie i wszystko, co żyje za drzwiami i za ścianą, co dokonuje się i co przeminęło, czułem każde mgnienie życia i nie mijał nawet okruszek czasu, by był zapomniany bodaj w snach⁵.

Idea harmonii jest jednak zazwyczaj zaledwie tęsknotą duszy, marzeniem. Bohater zarazem boleśnie odczuwa swą ograniczoność i niemoc. Jego wewnętrzne rozdarcie jest stanem trwałym. Jedność, współtrwanie tych przeciwieństw wytycza trzeci, równoległy wariant czasoprzestrzeni, wariant, nazwijmy go, kontrapunktowy. Zasadę jego konstruowania stanowi sprzężenie ruchu ze stagnacją, co doprowadza do ewokowania nastrojów iluzoryczności, uczucia zawieszenia w próżni, trwożliwej niewiedzy i niepewności.

Jeśli model chronotypu mitycznego ujawnia się głównie na poziomie składni, kompozycji, rytmiki utworu, to model trzeci wyłania się przede wszystkim z warstwy obrazowej. Stan zastygnięcia w ruchu wywodzi pisarz zarówno z naturalistycznych opisów, jak też z sytuacji w znacznym stopniu odrealnionych. Przykładowo: przestrzenna zasada kolistości wynika już z samej sytuacji zamknięcia. Bohater spaceruje, miota się po celi, co jakiś czas wyprowadzany bywa na więzienny dziedziniec. Bezcelowe poruszanie się po zamkniętym kręgu przybiera postać błędnego koła, sprowadza się do deptania w jednym miejscu i jest równoznaczne z bezruchem, a nawet z niebytem. Wszelki ruch wydaje się li tylko mechanicznym, nie prowadzi do żadnego celu:

Chodziłem nie czując zmęczenia z kąta w kąt, lecz nie zaznałem spokoju. (s. 44)

Poczucie nicości spotęgowane jest przez niemożność odróżnienia dnia od nocy, snu od jawy; stan ten nierzadko deklarowany jest wprost:

Chodzę w kółko i nie mogę się obudzić. (s. 37)

Nie wiem, czy żyję, czy nie? (s. 39)

Subiektywizacja czasu i przestrzeni ma swe źródło zarówno w realiach więziennych (zamalowane okna, słabe światło żarówki, bezsenność, itp.), jak i stanowi o jednej z zasad artystycznego kreowania rzeczywistości.

Sprzężenie ruchu ze stagnacją równoległe z werbalnym: „Chodzę w kółko

⁵ А. Ремизов, *В плену*. W: А. Ремизов, *Избранное*, Москва 1978, s. 44. Po kolejnych cytatach z tego wydania cyfra w nawiasie oznacza stronę. Ten i pozostałe cytaty w tłumaczeniu autorki.

i nie mogę się obudzić” ma także swe obrazowe upostaciowanie i to w najróżnorodniejszych wariantach. Najprostszą wersję ilustruje opis pejzażu wykorzystujący iluzję bezruchu pasażera wobec pozornej dynamiki krajobrazu:

Za wagonem mknie słońce, błyszczące i jeszcze chłodne i promienie uderzają w kratę. Migają senne łąny wysokiego, żółtego zboża... (s. 45)

Igranie z przestrzenią bywa jednak u Remizowa jeszcze bardziej finezyjne. Kolejnym wariantem będzie nakładanie się na siebie warstw obrazowych. Przytoczę obraz podstawowy:

W dole naprzeciwko otwarta cela. W drzwiach kłęczy na kolanach starzec aresztant, trzęsą się jego stare ręce. (s. 37)

I jego przetworzenie:

A ja w otwartych drzwiach ciągle widziałem starca aresztanta — ręce mu się trzęsły. I poczułem jak gdzieś tam pod jednym ze mną dachem jak gdyby zwierz się przebudził. Zwierz się przebudził.

Nie ma dla niego ani światła ani przestrzeni. Ściany dławią, sercu brakuje tchu. Zwierz łamie pazury — zwierz niepokorny. (s. 38)

Nastąpiło przybliżenie „kamery”. Podstawowy obraz ograniczony został do detalu. Wytrącenie z czasoprzestrzeni dokonuje się w tym wypadku poprzez nakładanie się na siebie obrazów-kadrów (postać starca — drżące ręce — zniewolony zwierz), z których tylko pierwszy stanowi element rzeczywistości. Drugi kadr łączy obraz-rzeczywistość z obrazem-znakiem. Ręce obrazują starca najbardziej ekspresyjnie, wzmagają też odczucia bohatera eksterioryzujące się następnie w obrazie ujarzmionego zwierza jako synonimu bezpłodnego buntu. Istnienie poza czasem i przestrzenią spotęgowane zostaje jeszcze deklaratywnie: „Zwierz się przebudził. Nie ma dla niego ani światła, ani przestrzeni”.

Trzeci wariant obrazu modlącego się starca przedstawiony został w konwencji onirycznej:

Śniło mi się, że siedziałem przy oknie. Okno wychodziło w bezgwiazdną noc. Za ścianą dokazywały jakieś dzieci.

I całe moje życie przechodziło przede mną z niedobrą, wykrzywioną twarzą.

Bezgłośnie otwarły się drzwi.

Wszedł wysoki siwy starzec.

I przenikały się nasze oczy w męczącym spojrzeniu.

I krew zaczynała kipieć w moich żyłach, zaczynała kipieć i stygła.

Starzec poruszał wargami, coś tam mamrotał.

A ja z przerażenia i rozpaczyci chciałem walić głową o ścianę i gryźć kamień.

I cicho dźwięcząc upadł do moich nóg krótki nóż.

Starzec zniknął.

Podniosłem nóż, przycisnąłem go do serca, chłodny.
I czekałem na świt.
Za ścianą dokazywały jakieś dzieci. (s. 41)

Postać starca, tym razem znów w ujęciu całościowym, ponownie wyzwala dławioną rozpacz i sprzeciw, eksterioryzujące się także w obrazie (tym razem noża) i w formie wypowiedzi bezpośredniej („z przerażenia i rozpaczyci chciałem walić głową o ścianę i gryźć kamień”).

Unieruchomienie czasu, przestrzeni i ruchu dokonuje się zarówno za sprawą przeniesienia obrazów na plan wewnętrznych przeżyć bohatera, czyli interioryzacji (obraz trzęsących się rąk starca), jak i przez odwrócenie tego zabiegu, czyli eksterioryzacji (obraz zwierza).

Proces odrealniania czasoprzestrzeni, a zatem deformacji świata jest tym głębszy, im bardziej zanika adekwatność między obrazem a jego znakiem. U Remizowa dochodzi nierzadko do przerwania logicznego ciągu asocjacji. Najbardziej skrajnym przypadkiem jest tzw. odzwierciedlenie *in minus*, gdzie skojarzenie obrazu ze znakiem wydaje się wręcz szokujące. Tak na przykład uczucie niebytu, zagubienia sygnowane jest wizerunkiem ikony. Emocje te związane są z dość powszednią życiową sytuacją „wyrwania ze snu”, gdy nocą do domu chłopca przywieziono święty obraz:

Czuję to samo, co kie dyś w dzieciństwie. I wspominam, jak kiedyś nocą przywieziono do naszego domu Iwierską — ikonę, spałem i nagle mnie rozbudzano. (s. 37)

Przywołanie momentu przywiezienia ikony i związanych z tym uczuć przerażenia, zagubienia i pustki nie jest typowym wspomnieniem, odwołaniem się do przeszłości, lecz odczytaniem nowej sytuacji poprzez kod znanych indywidualnych, niepowtarzalnych przeżyć, tak wyrazistych i mocnych, że aż w skali jednostki wiecznych. Oba plany czasowo-przestrzenne nakładają się na siebie, prześwitują, scalają w planie przeżyć, pozostając odrębnymi w warstwie obrazowej. Scenę przywiezienia ikony opisze Remizow jeszcze raz i tak zakodowana służyć już będzie czytelnikowi jako znak nieadekwatnych do niej treści.

Problem autobiografizmu opowiadania *W niewoli*, jak zresztą i całej twórczości A. Remizowa, jest zagadnieniem tyle obszernym, ile frapującym. Warto jednak w tym miejscu odnotować, iż pisarz celowo „wyciszając” wspólną z bohaterem faktografię, szczerze obdarza go charakterystycznym dla siebie postrzeganiem świata. To właśnie Remizow odczytuje rzeczywistość poprzez własny indywidualny szyfr przeżyć. Nakłada na przeszłość swoiste klisze pamięciowe, tylko sobie przynależne archetypy. Stąd też twórczość jego, tak różnorodna i rozległa w czasie, nie poddaje się ewolucji. W pewnej zasadniczej warstwie *constans* jego metody pisarskiej stanowiąc będzie zawsze, wskazane wyżej, preferowanie logiki i ekspresji przeżycia. Całe serie, katalogi, kalejdoskopy obrazów sprowadza Remizow także w opo-

wiadaniu *W niewoli* do wspólnego mianownika poprzez nasycenie ich tym samym kolorytem, klimatem. Z szeregu nakładających się na siebie obrazów wyłania się coś, co można nazwać dominantą figuralną. Tak na przykład z jednej frazy ze snu o starcu: „I całe moje życie przechodziło przede mną z niedobłą, wykrzywioną twarzą”, pisarz wysnuwa kolejną alegorię:

Wspominałem swoją przeszłość, każdy przeżyty dzień ze szczegółami. I dni pojawiały się niewyraźnie, potem zagęszczały się, rosły, wyrastały w jakiegoś potworka, w jakieś okaleczone dziecko i bez słowa nękały duszę. Kaleka-dziecko wyciągało swoje uschnięte ręce ... I patrząc w twarz swoim dniom błagałem o przebaczenie, składałem przysięgi — lepiej umrzeć, niż zmuszać do stania z tą uschniętą wyciągniętą ręką, już niechaj zamęcę się a udźwignę każde brzemię. (s. 43)

Obraz ten koresponduje z nastrojami wywołanymi przez wizerunek starca. Dziecko i uwięziony starzec są upostaciowaniem bezbronności, zarysowanej tą samą linią — wyciągnięciem ręki w pokornym, modlitewnym geście jałmużnika oraz wejściem przerażonych, pełnych cierpienia oczu.

Wizję bezbronności i cierpienia przetworzy Remizow raz jeszcze w opisie prześladowanej przez rówieśników dziewczynki — Paraszki:

(...) Przed dziećmi, przyciskając rękę do piersi i schyliwszy głowę ku ziemi, biegła zaszczuca Paraszka. A z krzaków spojrzały na mnie wielkie, jasne, nie po dziecięcemu smutne oczy zaszczutej Paraszki. (s. 70)

Przerażone oczy i ręce w geście poddaństwa i prośby — to plastyczna alegoria egzystencjalnego zniewolenia człowieka, obraz o ekspresjonistycznej wyrazistości. Obraz ten unosi się jak gdyby nad całym opowiadaniem, stanowiąc jego malarską kwintesencję. Czasoprzestrzeń historyczna, mityczna i kontrapunktowa wytyczają w opowiadaniu Remizowa kolejne kręgi egzystencjalnej niewoli człowieka, niewoli wiecznej, gdzie skazany na porażkę bunt stanowi jedyną godną człowieczeństwa formę istnienia. Jednostka u Remizowa, to nie wędrowiec, nie tułacz⁶, ani też bohater drogi, czy stepu⁷, lecz więzień, a raczej katorżnik, niewolnik zepchnięty do podziemia. Podstawowy chwyt przy konstruowaniu czasoprzestrzeni przez Remizowa — kontrapunkt, sprzężenie ruchu ze stagnacją, stanowi artystyczną wykładnię egzystencjalnego „klinca” bohatera.

Przestrzeń bez celu i punktu odniesienia jest poszatkowana liniami demarkacyjnymi, za jedną granicą pojawia się następną. Każdy kolejny rozdział unaczynia niemożność wyzwolenia. Wyjście z celi, przemierzanie traktu, pobyt na zesłaniu jest zdobywaniem przestrzeni tylko w sensie fizycznym. W rozdziale pierwszym wewnętrzną niespójność bohatera, niezgodę z samym

⁶ Por: H. Filipkowska, *Tułacze i wędrowcy*. W: Młodopolski świat wyobraźni, pod red. M. Podrazy-Kwiatkowskiej, Kraków 1977.

⁷ Por: M. Bachtin, *Czas i przestrzeń w powieści*, „Pamiętnik Literacki” 1974, nr 4

sobą pogłębia ograniczenie jego wolności. Poczucie bezradności wobec losu konkretyzuje się w symbolice kraty, progu, drzwi, nocy, ciemności. W drugim rozdziale rozgrywająca się na płaszczyźnie „ja i ludzie” przestrzeń społeczna istnieje jedynie na prawach marzenia. Chęć zbratania się z innymi ludźmi nie przenika murów samotności. Każdy żyje w swym własnym kręgu egzystencjalnego odosobnienia, granice którego są hermetyczne. Wobec kogoś można zająć tylko pozycję obserwatora. Dwie projekcje losów innych ludzi zostały przedstawione, co ma swą wymowę, w ich własnej relacji. Jedna z tych opowieści, historia opętania więźnia przez biesy, czyli historia podwojonego zniewolenia została dopowiedziana przez narratora-słuchacza następująco:

Usta aresztanta uśmiechały się dziwnie, cierpiętniczo. Oczy miał szeroko otwarte: nie odrywając się patrzył na coś śmiertelnie straszego, coś, co było widziane tylko przez niego⁸. (s. 51)

Ostatnią część triady odzwierciedla opozycja „ja i przyroda”. Bohater Remizowa zauroczony rozszalała w swej bujności przyrodą Północy pragnie zespolić się z żywiołem jej przemian. Jednakże w rytm wspólnego korowodu i wirowania wplata się jak bolesna, dysonansowa smuga obraz „obcego” — postać przerażonej uciekającej Paraszki, a także nie opuszczające narratora poczucie wyobcowania. Opowiadanie kończy się słowami:

Żegnajcie zamiecie, i ty, lesie, i wy wichry!
Nie zobaczę was, nie usłyszę waszego głosu. Niewolę u was przeżyłem samotnie.
(s. 71)⁹

W ten sposób trzy czasoprzestrzenie istniejące w opowiadaniu jednocześnie zostały jak gdyby w każdym z rozdziałów ograne na innych instrumentach. W rozdziale pierwszym „ja” wtóruje „ja”, w drugim „ja” usiłuje współbrzmieć z „ludźmi”, w części ostatniej „ja” pragnie wkomponować się w „przyrodę”. Zmianie instrumentów, tła, dekoracji, aktorów towarzyszy jeden ton, sumaryczny obraz, który nie wnosi do chaosu uporządkowania. Opowiadanie nie ma perspektywy, pisarz nie udziela rad ani wskazówek.

Jak prawie wszyscy piszący po Dostojewskim Remizow jest jego uczniem. Jednakże autor opowiadania *W niewoli* obnaża wewnętrzne rozdarcie człowieka jeszcze brutalniej niż Dostojewski. Raskolnikow dokonuje zbrodni poza kategoriami dobra i zła na mocy przekonania i aktu swej woli. Bohater Remizowa pozbawiony jest złudzeń, że słowa, myśli i czyny mają jakąkolwiek obiektywną, dostępną mu motywację etyczną.

A jeśli byłem pomazany na czyn? ... Usunąłem z życia owada, niechby ten owad męczył się i kiedyś przelewał łzy, a mnie jutro za niego powieszą. Pomazany zostałem

⁸ Spacja moja — H.W.

na dokonanie tego, czego dokonałem, a inny był pomazany na swoje dokonania. Przez to, że się męczył, kiedy go stuknąłem odpokutował swoje, a ja odpokutuję nazajutrz (s. 44).

Opowiadanie *W niewoli* rozpatrywać można zarówno jako specyficzny wariant opisu rosyjskiego więzienia i zesłania, jako alegorię ludzkiego żywota, jak i trawestację motywu tzw. małego człowieka. W buncie katorżnika Remizow łączy postawę małego człowieczka, przytłoczonego przez środowisko z żądzą czynów i przemian bohaterów Gorkiego. Credo życiowe pisarza odzwierciedla formuła „goriet’ i goriewat’”, czyli „walczyć i cierpieć”, co także brzmi jako swoisty przyczynek do przesłania Dostojewskiego. Pozostając w kręgu Gorkiego można powiedzieć, że Remizow w swym widzeniu człowieczego losu spina obraz Węża i Sokola. W ten sposób współtworzy on podstawowy mit literatury nowożytnej — mit samotności współczesnego człowieka.

W niewoli — to swoista wizytówka twórczości Aleksego Remizowa, twórczości tak trudnej do zdefiniowania. Poszukiwania artystyczne pisarza mieszczą się w nurcie przemian prozy modernistycznej, choć zajął on wśród współczesnych miejsce w równym stopniu wyjątkowe, co, jak na razie, rozpoznane w sposób niedostateczny. Egzystencjalny wydzźwięk jego utworów współbrzmi zarówno z filozoficznym ukierunkowaniem modernizmu, jak i wywodzi się z zafascynowania pisarza kulturą starożytną, literaturą staroruską i folklorem. W świadomym poszukiwaniu maksymalnej ekspresji słowa Remizow całe życie niestrudzenie i pilnie studiował „warsztat” protopopa Awwakuma, Gcgoła, Leskowa, Dostojewskiego, przysłuchuje się ruskim, tybetańskim, celtyckim i innym ludowym bajkom oraz przypowieściom. Otwarty na wielość europejskiej kultury Remizow przemawia własnym głosem, ściśle zespolonym wszakże z dokonaniem literatury rosyjskiej. Ogrywając w swej twórczości mity i archetypy literatury dawnej i sobie współczesnej, w tym swojej własnej, był jednocześnie w swym eksperymentowaniu prekursorem zjawisk, którym w latach dwudziestych nadano miano prozy ornamentalnej.

ХАЛИНА ВАШКЕЛ ЕВИЧ

ПУТЕШЕСТВИЯ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА.
О ВРЕМЕНИ И ПРОСТРАНСТВЕ В РАССКАЗЕ *В ПЛЕНУ*

Резюме

Алексей Ремизов пережил тюрьму и ссылку, тюрьма и ссылка составляет также часть горького жизненного опыта героя произведения *В плену*. Однако это биографическое сходство играет в рассказе отнюдь не первостепенную роль. Анализ временно-пространственных

отношений позволяет уточнить, что введение трех хронотопов — исторического, мифического и контрапунктического (сущность последнего состоит в сопряжении движения и статики) способствует указанию экзистенциального положения человека. Описание тюрьмы, этапа, ссылки является, между прочим, аллегорическим изложением убеждений о невозможности гармонического сосуществования индивида с самим собой, с другими людьми, с природой.

THE TRAVELS OF ALEKSY REMIZOV. ON TIME-SPACE ON THE BASIS OF
THE SHORT STORY *IN EXILE*

by

HALINA WASZKIELEWICZ

Summary

Aleksy Remizov knew prison and exile from autopsy. The short story "In exile" reflects these experiences, however, the biographic plan is for this work of a secondary importance. The analysis of chronotope makes it possible to establish that simultaneous introduction of three time-spaces: historical, mythical and contrapuntal (the essence of the latter is the feedback or connection between motion and stagnation) serves the exposition of existential situation of man. The description of the stay in a rigorous jail, the journey and exile constitute an allegorical interpretation of convictions about an eternal slavery, about the impossibility of harmonious co-existence of the individual with himself, with other people and with nature.