Teresa Walczyk

Motyw domu jako przestrzeni egzystencjalnej we wczesnej prozie Sergiusza Siergiejewa-Censkiego

Rusycystyczne Studia Literaturoznawcze 4, 51-63

1980

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.

MUZEUM HISTORII POLSKI

Motyw domu jako przestrzeni egzystencjalnej we wczesnej prozie Sergiusza Siergiejewa-Censkiego

Teresa Walczyk

W systemie wartości i znaczeń świata przedstawionego we wczesnej prozie S. N. Siergiejewa-Censkiego[1] motyw przestrzeni domu[2] odgrywa niezwykle istotną rolę. Obrazy domu jako przestrzeni określającej granice ludzkiej egzystencji mają w utworach pisarza różnorodną postać: domu mieszkalnego, pokoju, zwykłego szałasu, miasta, wsi, natury. Wszystkie przestrzenie domowe dzielą się na dwa podstawowe rodzaje: przestrzeń tworzącą iluzję trójwymiarowej obiektywności i odrzucającą zasadę mimetyzmu przestrzeń zdeformowaną[3]. W pierwszych opowiadaniach Censkiego (*Tundra* — 1903, *Cmentarze* — 1903, *Szczęście* — 1903, *Maska* — 1904, *Wierzę!* — 1904) dominuje typ przestrzeni obiektywizo-

[1] Mam tu na uwadze utwory powstałe w latach 1900—1910.

[2] W pracach poświęconych problematyce przestrzeni literackiej (zob. m.in. wybór przekładów rozpraw uczonych francuskich i radzieckich, zawarty w dziale przekładowym „Pamiętnika Literackiego" 1976, z. 1, zatytułowany *Przestrzeń w dziele literackim* oraz w zbiorze *Semiotyka kultury*, wybór i oprac. E. Janus, M.R. Mayenowej, Warszawa 1975, a także kolejny tom Instytutu Badań Literackich PAN, będący wyrazem zainteresowania polskich badaczy problemem przestrzeni w dziele literackim, zatytułowany *Przestrzeń i literatura*, pod red. M. Głowińskiego i A. Okopień-Sławińskiej, Wrocław—Warszawa—Kraków—Gdańsk 1978) — zagadnienie przestrzeni domu jako powracającego w literaturze obrazu „archetypicznego uniwersalium przestrzennego" (J. Sławiński) rozpatrywane jest stosunkowo często. Należy tu wymienić rozważania G. Bachelarda zawarte w jego *Poétique de l'espace*, Paris 1957. Temat ten pojawia się także w analizach J. M. Łotmana (*Problem przestrzeni artystycznej*, tłum. J. Faryno, „Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 220 i 221; *Zagadnienia przestrzeni artystycznej w prozie Gogola*, tłum. J. Faryno, [w:] *Semiotyka kultury...*, s. 295 i in.) oraz w pracy Z. Minc *Struktura «przestrzeni artystycznej» w liryce A. Błoka*, [w:] *Semiotyka kultury...*, s. 295 i 296. Obrazy domu w przestrzennej strukturze utworów są też przedmiotem analizy szkiców: T. Michałowskiej: *Wizja przestrzeni w liryce staropolskiej*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 113—118, M. Czermińskiej: *Dom w autobiografii i powieści o dzieciństwie*, ibidem, s. 229—252.

[3] Nawiązuję tu do typów przestrzeni wyróżnionych przez Z. Minc. Pisze ona: „W tekstach literackich «przestrzeń artystyczna» może przybierać postać: a. Subiektywnej metaforycznej „przestrzeni duszy" — określonych właściwości podmiotu przekazu literackiego, towarzyszących mu w dowolnych, występujących w przekazie sytuacjach; b. Pewnych rzeczywistych (w sensie «rzeczywistości artystycznej» tego tekstu) przestrzennych zarysów uniwersum artystycznego zachowujących swoją niezmienność względem postaci przemieszczających się wewnątrz tego uniwersum" (Z. Minc: *op. cit.*, s. 267).

wanej. W następnych utworach (*Sad* — 1905, *Babajew* — 1907, *Topiel* — 1908, *Smutek pól* — 1909) zaznacza się stopniowo przewaga obrazów przestrzeni zdeformowanej, której konstrukcja oparta została na odczuciu i wahaniach nastroju bohaterów. Oba rodzaje przestrzeni domu, różne pod względem właściwości strukturalnych, pełnią w języku relacji przestrzennych utworów Siergiejewa-Censkiego tę samą funkcję symbolicznego wyrażenia uogólnionych treści[4]. Podstawowym zaś chwytem formalnym, służącym zwiększeniu stopnia umowności i wieloznaczności modelu świata, jest zastosowanie systemu powtórzeń określonych relacji przestrzennych, które tak w granicach jednego tekstu, jak i całego cyklu utworów tworzą motywy układów przestrzennych.

Najistotniejszymi składnikami architektury domu w utworach Censkiego są te jego elementy, które występują w funkcji granicy (próg, drzwi, okna, ściany). Granica, oddzielająca przestrzeń domu od przestrzeni względem niej zewnętrznej, staje się w modelu świata omawianych utworów nosicielką głównych wartości, determinujących jego symboliczny obraz. Z tego względu problem przestrzeni domu należy rozpatrywać w odniesieniu do przestrzeni istniejącej poza nią. W ten sposób otrzymujemy model świata przedstawionego zorientowany według opozycji „dom — przestrzeń zewnętrzna", przy czym w ramach rzeczywistości opowiadań Censkiego funkcjonuje on na specjalnych zasadach.

W opowiadaniu *Tundra* przestrzeń domu zostaje ujęta w granice mikroskopijnego pokoiku[5], w którym mieszka bohater utworu, student, narrator opowiadania. Zacytujmy fragment tekstu:

„Я жил тогда очень близко к богу, на пятом этаже длинного серого дома.

Комнатка у меня была узенькая, в одно окно и с неоценимым удобством: для того чтобы отворить дверь, не нужно было вставать с постели, на которой я привык лежать, — можно было просто толкнуть в нее ногой, и она отворялась в темный узкий коридор, переполненный противным хроническим запахом дешевых квартир.

Рядом с моей комнаткой была другая, такая же маленькая и тоже в одно окно. В ней жила женщина, низенькая, худая, с утомленным, бесцветным лицом. Ей было лет тридцать.

Мне было удобно наблюдать за нею. Нас отделяла только деревянная перегородка, с незаметно треснувшими над одной щелью обоями. Обои можно было приподнять и, припавши глазом к самой щели, увидеть ее в узкой части узкой комнаты."[6]

[4] O symbolice przestrzeni zob. m.in.: H. Meyer: *Kształtowanie przestrzeni i symbolika przestrzenna w sztuce narracyjnej*, tłum. Z. Żabicki, „Pamiętnik Literacki" 1970, z. 3, s. 251—273; M. Sükösd: *Wariacje na temat powieści*, tłum. A. Sieroszewski, Warszawa 1975, s. 145—195; Z. Minc: *op. cit.*, s. 266—330; J. Sławiński: *Przestrzeń w literaturze*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 21; M. Porębski: *O wielości przestrzeni*, [w:] *Przestrzeń i literatura...*, s. 24 i 25.

[5] M. Sükösd rozpatrując zagadnienie przestrzeni artystycznej w powieści XX-wiecznej wyodrębnia zamknięty pokój jako jedną z najczęstszych form przestrzeni abstrakcyjnej, symbolizujący samotniczą egzystencję współczesnego człowieka, zob. M. Sükösd: *op. cit.*, s. 158—161. O innych formach uwięzienia zob. także szkice: M. Nøjgaard: *Przestrzeń w «Upadku» Camusa*, tłum. A. W. Labuda, Pamiętnik Literacki" 1976, z. 1, s. 273—28; L. Keller: *Piranesi i mit spiralnych schodów*, ibidem, s. 257—272.

[6] S. M. Siergiejew-Censkij: *Tundra*, [w:] idem: *Sobranije soczinienij w diesiati tomach*, t. 3, Moskwa 1955, s. 27 (pozostałe cytaty tekstów literackich pochodzą z tego wydania, w nawiasie podaję stronę tejże edycji).

Przestrzeń domu w przytoczonym fragmencie utworu jest naśladowaniem trójwymiarowej przestrzeni rzeczywistej, istniejącej niezależnie od świadomości bohatera. Jako taka jest ona jednocześnie przestrzenią abstrakcyjną, uogólnioną do rangi symbolu. Abstrakcyjność przestrzeni domu wynika z lakoniczności i anonimowości opisu, pozbawiającego przestrzeń cech jednostkowych, tworzącego jak gdyby jej uniwersalny schemat[7] („комнатка [...] узенькая, в одно окно")[8]. Uogólniony charakter przestrzeni potęguje dodatkowo zastosowanie chwytu powielania tego samego obrazu w granicach danego opisu: pokój studenta sąsiaduje z identycznym pokojem kobiety („рядом с моей комнаткой была другая, такая же маленькая и тоже в одно окно"), który można obserwować przez szczelinę w ścianie; wiele podobnych pokoi do wynajęcia ujawnia otwarcie drzwi na korytarz: („дверь [...] отворялась в темный узкий коридор, переполненный [...] запахом дешевых квартир"). W ten sposób, dzięki systemowi kolejnych odbić tego samego schematu, przestrzeń jednego pokoju zostaje zwielokrotniona i uogólniona.

Wyjście poza budynek ukazuje przestrzeń wobec domu zewnętrzną:

„С утра я уходил из комнаты и, шныряя в толпе, как ящерица в груде хвороста, шел на лекции, оттуда в студенческую столовую, оттуда на уроки.

На улицах, между высокими огромными домами кипела жизнь, странная, суетливая, человечья. Можно было идти целый день и на каждом повороте улицы натыкаться все на те же тупые многоэтажные дома, до тошноты похожие один на другой." (s. 29).

Okazuje się, iż przestrzeń zewnętrzna, wypełniona takimi samymi domami, tworzącymi kolejne odbicia budynku, w którym znajduje się pokój studenta, oraz przestrzeń wewnętrzna posiadają te same właściwości: wąskość, ograniczoność, schematyczność wyglądu. Przestrzeń zewnętrzna jest tylko odbiciem przestrzeni wewnętrznej. Architektura świata przedstawionego *Tundry*, zbudowanego według opozycji „dom — przestrzeń zewnętrzna" ma więc w rzeczywistości naturę jednorodną[9]. Granica w tym modelu przestrzennym okazuje się pozorna, ponieważ nie oddziela, lecz łączy przestrzenie tożsame (nieprzypadkowo mówi się tu o dogodnej możliwości obserwowania sąsiedniego pokoju przez szczelinę w ścianie, łatwości otweirania drzwi, częstym wychodzeniu na ulicę). Jest jednocześnie znakiem rozpadania się świata bohaterów, poprzez stopniowe zawężanie przestrzeni miasta do przestrzeni pokoju, na wiele zunifikowanych mikroświatów.

System odbić, dzięki któremu przedmioty tracą swój jednostkowy

[7] Por. uwagi M. Sükösda o abstrakcyjności przestrzeni w twórczości Kafki i Camusa (*op. cit.*, s. 151 i 152).

[8] W tym cytacie oraz w pozostałych podkreślenia moje — T.W.

[9] O symbolicznej jednorodności i różnorodności przestrzeni zob. M. Eliade: *Sacrum — mit — historia*, tłum. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 49—52.

wymiar, przekształcając się w abstrakcyjny schemat, funkcjonuje w opowiadaniu Censkiego nie tylko w ramach jednego opisu, lecz rozprzestrzenia się na cały utwór. Obraz budynku, w którym mieszka student, oraz widok ulicy miejskiej pojawiają się w tekście kilkakrotnie, za każdym razem konstruowane na zasadzie podobnych schematów przestrzennych określeń i sfomułowań:

„Я жил тогда очень близко к богу, на пятом этаже длинного серого дома." (s. 27).

„На улицах, между высокими огромными домами кипела жизнь [...]. Можно было [...] на каждом повороте улицы натыкаться на те же тупые многоэтажные дома." (s. 29)

„Мне стало страшно и больно, и я ушел из длинного серого дома." (s. 33)

„Кругом торчали угрюмые многоэтажные дома." (s. 39)

Abstrakcyjny, uogólniony model przestrzenny świata w opowiadaniu *Tundra* pełni funkcję modelowania stosunków pozaprzestrzennych. Jego ukształtowanie opierające się na opozycji „dom — przestrzeń zewnętrzna", w której granica okazuje się pozorna, nietrwała, służy symbolicznemu wyrażeniu idei i sensu całego utworu. Przestrzeń otaczająca dom (ulice miasta, zapełnione jednakowymi „wysokimi", „ogromnymi" domami i jednostajnym tłumem ludzi) jest dla bohaterów opowiadania przestrzenią obcą, wrogą. W świecie, w którym celem ludzkiego życia staje się walka o dobra materialne i zaszczyty, bohater czuje się samotny i zagubiony. Jest on dla niego zbyt ciasny. Ciasnotę przestrzeni, gdzie setki istnień ludzkich zabiega o te same interesy, wyraża następujące porównanie:

„Жизнь казалась похожей на острый угол. Чем ближе к вершине, тем теснее, чем дальше от вершины, тем просторнее, но все они сбивались к вершине." (s. 29)

Pozorność granicy w przestrzennym modelu świata opowiadania i będąca rezultatem jej nietrwałości tożsamość przestrzeni zewnętrznej i domu objawia się jako możliwość wtargnięcia przestrzeni zewnętrznej, z całym jej złem i nicością, do wnętrza domu (mieszkanie sąsiadki studenta staje się wkrótce jej grobem, albowiem kobieta umiera wskutek pobicia przez żonę mężczyzny, który z nią zamieszkał).

Świat opowiadania Censkiego, w którym zniszczona zostaje przestrzeń domu, symboliczna „przestrzeń szczęścia"[10] warunkująca istnienie człowieka, przekształca się w niosący zagładę chaos.

Zawartość symboliczną przestrzennej struktury rzeczywistości przedstawionej utworu potęguje powstały w wyobraźni głównego bohatera obraz tundry, pojawiającej się w strukturze utworu jako kilkakrotnie powtarzany pejzaż-motyw. Krajobraz tundry, przestrzeni odległej, bez-

[10] Określenie G. Bachelarda, zob. G. Bachelard: *Wstęp do „Poetyki przestrzeni»*, tłum. W. Błońska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, oprac. H. Markiewicz, t. 2, Kraków 1976, s. 362.

kresnej, pustej i zimnej, nakłada się na przestrzeń rzeczywistości bohatera, przekształcając ją w symboliczny i niemal alegoryczny znak, wyrażający powszechną sytuację zagrożenia osamotnionej jednostki ludzkiej we współczesnym obcym świecie:

„И мне почудилось вдруг, что среди этих домов, и толпы, и шума я в тундре, в холодной, леденящей, огромной тундре, похожей на гроб, обитый глазетом. И все они, эти люди, только кружатся по ней в беспокойном вихре, ищут выхода, а кругом пустыня без конца и края, и холод, и снег, и не видно солнца, а серое небо давит, как склеп, и оттого так тяжело жить в тундре, и оттого ее убили." (s. 34)

Chaos panujący w świecie bohaterów wyrażony został tu poprzez ruch — nieukierunkowany, polegający na bezcelowym krążeniu, mechanicznym przemieszczaniu się masy ludzkiej, poszukującej bezskutecznie swego miejsca („люди только кружатся [...] в беспокойном вихре").

Przestrzeń chaosu to przestrzeń wartości ambiwalentnych. Wielki, nieograniczony obszar tundry („кругом пустыня без конца и края") jest jednocześnie przestrzenią zamkniętą, bez wyjścia („гроб, обитый глазетом"), więzieniem, którego ogrom ujawnia słabość człowieka, niezdolnego do opanowania przestrzeni chaosu[11].

Model struktury przestrzennej rzeczywistości przedstawionej oparty na schemacie burzenia opozycji „dom — przestrzeń zewnętrzna" powtarza się w większości wczesnych utworów Siergiejewa-Censkiego. W wielu opowiadaniach obraz świata staje się wizją rzeczywistości całkowicie odrealnionej. Deformacja świata przedstawionego urasta niekiedy do rozmiarów fantastyki, baśni, gdzie ludzie i przedmioty tracą swój obiektywny wygląd, przekształcając się w zdematerializowaną, bezkształtną, płynną nieokreśloność. Formalną motywacją tak daleko posuniętej deformacji rzeczywistości w prozie Censkiego jest konsekwentne wykorzystanie w kształtowaniu obrazu świata — wewnętrznego, określonego pozycją bohatera, punktu widzenia[12]. Maksymalne zmniejszenie dystansu przestrzennego między narratorem a światem przedstawionym, dokonane poprzez identyfikację punktu widzenia narratora z punktem widzenia bohatera prowadzącego w narracji trzecioosobowej (*Cmentarz, Maska, Dyfteryt, Polana, Majaczenie, Sad, Topiel, Smutek pól, Babajew*) i wykorzystanie narracji pierwszoosobowej (*Tundra, Wierzę!, Uśmiechy* i inne) determinuje zasady tworzenia przestrzeni świata utworów Censkiego. Staje się ona przeważnie subiektywną artystyczną deformacją rzeczywistości, służącą metaforycznemu zobrazowaniu wewnętrznych odczuć i nastrojów bohatera, urastających w ramach całego utworu do rangi symbolicznego uogólnienia.

Analiza początkowych fragmentów opowiadania *Topiel* wskazuje na

[11] Por. przyp. 5.

[12] Interesujący problem zależności charakterystyk przestrzennych tekstu od kategorii tzw. punktu widzenia rozpatrywany jest m.in. w pracy B. Uspienskiego: *Strukturalna wspólnota różnych rodzajów sztuki (na przykładzie malarstwa i literatury)*, tłum. Z. Zaron, [w:] *Semiotyka kultury...*, s. 181—186.

wykorzystanie przez Censkiego schematu przestrzennego bajki magicznej[13], który w jego utworze ulega deformacji poprzez zniszczenie granicy, co umożliwia wtargnięcie świata fantastyki w obręb świata powszedniego.

Bohaterowie opowiadania, chłopiec i dziewczyna, udają się nad rzekę łowić raki. Rzeka jest tu granicą, oddzielającą przestrzeń ich świata — domu od lasu, przestrzeni tajemniczej i fantastycznej. Granica, w układzie przestrzennym bajki nieprzenikliwa, dzieląca całość świata na dwie odrębne, nie nakładające się przestrzenie, w układzie przestrzennym *Topieli* okazuje się pozorna, dla świata fantastyki przepuszczalna:

„Над рекой протянулись мосты из тене, и по ним на этот берег шло что-то оттуда, издали, из того леса, [...] и, приходя сюда, шушукалось за их спинами." (s. 231)

Przestrzeń fantastyczna pochłania powszednią, zamieniając ją w chaos:

„[...] и кричал лес, падало, как гремучие железные листы, небо, и дыбилась и трескалась земля и два вихря, один ледяной, другой из огненных искр, обвивались около и дули в щеки [...]." (s. 233)

Powtarzający się w obrazach chaosu motyw gwałtownego zachwiania równowagi między niebem i ziemią („и падало [...] небо, и дыбилась и трескалась земля") jest symbolicznym wyrazem utraty transcedentalnej łączności człowieka z Bogiem, znamionującej koniec jego świata[14].

Obca przestrzeń wdziera się do domu, narzucając mu swe fantastyczne kształty:

„Изба была большая, рубленая, и бревна в стенах были тоже лес. На глазах Антонины бревна качались, становились торчком, полукругом, одни ближе, другие дальше, — вот и сучья тянулись как лапы, и гоготало зеленое, и росла из дальнего угла, где стояло ведро с водой, лохматая страшная голова, яркая на аспиде воды." (s. 234)

Przestrzeń świata bohaterów staje się chaosem przestrzeni jednorodnej: ściany domu utraciły swą funkcję granicy („бревна в стенах были тоже лес"), umożliwiając wtargnięcie do jego wnętrza tajemniczych stworów z przestrzeni lasu ("росла из дальнего угла [...] лохматая страшная голова").

Oparcie struktury przestrzennej świata *Topieli* na schemacie burzenia opozycji „dom — przestrzeń zewnętrzna" daje więc, podobnie jak w opowiadaniu *Tundra*, wizję rzeczywistości pozbawionej sensu i ładu, rzeczywistości ciągłego zagrożenia jednostki ludzkiej.

---

[13] Zob. W. Propp: *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

[14] Zob. M. Eliade: *op. cit.*, s. 53 i 54.

Podobnie jak wizję świata bezsensu tworzy obraz w różnym stopniu uogólnionej i zdeformowanej przestrzeni (od iluzji przestrzeni realnej w opowiadaniu *Tundra* do przestrzeni fantastycznej w *Topieli*), różny stopień umowności charakteryzuje obraz przestrzenny siły sprawczej chaosu, siły niszczącej granicę, burzącej przestrzeń domu. Obowiązuje tu pewna prawidłowość: wtedy kiedy w niedoskonałości człowieka widzi autor przyczynę zła tworzącego chaos, jego obraz charakteryzuje się mniejszym stopniem umowności (jest uogólnieniem zjawiska posiadającego swój materialny desygnat); wtedy, kiedy przyczynę zła upatruje Censki w czynnikach irracjonalnych, zło ujęte zostaje w kategorie najwyższej abstrakcji (materialny desygnat znaku nie istnieje), charakterystyki przestrzenne służą wyrażeniu abstrakcyjnej filozoficznej idei fatalistycznej koncepcji losu ludzkiego, uzależnionego od władzy bezwzględnej konieczności.

I tak, w opowiadaniu *Wierzę!* wizja siły sprawczej burzącej porządek świata została zawarta w obrazie ludzi, wypełniających szczelnie niewielką widownię sali teatralnej:

„Я задыхался оттого, что десять рядов стульев было передо мной и шесть рядов за мною, оттого, что направо и налево от меня густо сидели люди, бедные мыслью, богатые силой.

Люди спереди, люди сзади, люди с боков, молчаливый застывший каскад людей, — это был только символ безысходности, символ целой жизни, так как целую жизнь никуда нельзя уйти от людей: люди рождают, люди убивают, люди хоронят. Люди наполняют всю жизнь тесно и круто." (s. 75—76)

Przestrzeń widowni jest przestrzenią konkretną i jednocześnie abstrakcyjną. Przechodzenie od konkretu do abstrakcji dokonuje się, podobnie jak w opowiadaniu *Tundra*, poprzez pozbawienie opisu cech jednostkowych i stworzenie umownego schematu widowni teatralnej — płaszczyzny zastawionej rzędami krzeseł, na których siedzą ludzie. Przestrzeń ta jest zamknięta, ciasna, nieruchoma, wypełniona jednorodnymi przedmiotami. Interpretacja charakterystyk przestrzennych jest tu jednoznaczna dzięki określeniu wprost wartości całej metafory („это [...] символ безысходности, символ целой жизни").

Zło, rujnujące harmonię i porządek świata, tkwi w człowieku. Jest nim przemoc ludzka („люди, — бедные мыслью, богатые силой"). Człowiek także został ukazany w wymiarze abstrakcyjnym. Uogólnienie dokonuje się poprzez zwielokrotnienie jego schematycznego, pozbawionego rysów indywidualnych obrazu. W kategoriach przestrzennych uogólnieniu temu odpowiada jednorodność wszystkich elementów przestrzennego wypełnienia („люди спереди, люди сзади, люди с боков, молчаливый, застывший каскад людей").

Tak więc, obraz siły burzącej porządek świata, gdzie kategorie przestrzenne służą wyrażeniu treści o zabarwieniu społecznym, jest obrazem o wartości symbolicznej. Budowany na podstawie konkretu, który, wie-

lokrotnie powtórzony, staje się anonimowy, abstrakcyjny, obraz ten zdolny jest do wyrażania sensów uogólnionych.

Dla zobrazowania irracjonalnej przyczyny dysharmonii w świecie używa pisarz następujących określeń: „кто-то бесплотный", „что-то большое, темное и зловещее", „чья-то неизжитая сила", „что-то страшное, всегда одинаково бывшее", „то, чему нет числа", „то, в чем нет смысла", „какая-то холодная жуть во всю ширину между землей и небом", „то-то гадкое, мокрое, без формы, без конца", „вечное безобразие", „тайна", „огромный всемирный холод."

Charakterystyki przestrzenne zawarte w cytowanych określeniach tworzą wizję przestrzeni, która utraciła swą trójwymiarową obiektywność, zdeformowanej, pozbawionej jakiegokolwiek kształtu, płynnej, nieograniczonej. Iluzoryczność przestrzeni wyraża abstrakcyjną naturę irracjonalnego zła, nie posiadającego swego desygnatu w świecie empirii. Użycie formy zaimka nieokreślonego („ktoś", „coś") także wskazuje na nieforemność, nieokreśloność przestrzenną zjawiska, a przez to na jego symboliczną wieloznaczność. Przestrzenna nieograniczoność symbolizuje wielki zasięg działania owego „coś", zdolnego zapanować nad całym światem („холодная жуть во всю ширину между землей и небом"), brak kształtu, płynność — jego odpychającą brzydotę, obcość i wrogość („гадкое, мокрое, без формы, без конца").

Charakterystyki przestrzenne zawarte w obrazie irracjonalnego zła służą więc także wyrażeniu typowego dla wczesnej prozy Siergiejewa-Censkiego tragicznego motywu bezsilności człowieka wobec nieubłaganych praw tajemniczej siły, w ręku której człowiek staje się tylko nędzną zabawką, skazaną na jej przemoc.

Tajemna irracjonalna siła ma charakterystyczną właściwość: może sie materializować, ujawniając swe istnienie w obrazie czarnej nocy, gestej mgły, szalejącej zamieci.

Bohater opowiadania *Dyfteryt*, Modest Gawriłowicz, przeżywa tragedię śmierci dwu synów. Fatalna władza przypadku rządząca światem bohatera zostaje przedstawiona najpierw jako abstrakcyjne „coś" („что-то большое и всесильное"), któremu towarzyszy obraz zamieci — powracający wielokrotnie w strukturze kompozycyjnej utworu motyw pejzażowy:

„Из конца в конец по огромному пустырю выла метель Полновластной хозяйкой носилась она по его земле. [...]. Она издевалась и над его булаными, и над медвежвей полостью его саней, и над ним самим. Она хохотала прямо ему в уши дребезжащим, подлым смехом [...]" (s. 111)

Zarówno obraz przestrzenny abstrakcyjnego „czegoś", jak i jego materializacja — obraz żywiołu, skonstruowane zostały na zasadzie podobnych właściwości (ogrom, pustka), wyrażających nieograniczoną władzę i bezwzględność fatalnego losu. Opis zamieci, tworzący paralelną do

obrazu „czegoś" przestrzeń tej samej wartości, potęguje, poprzez zwielokrotnienie wizji, jej symboliczną zawartość.

Głównym atrybutem obrazu przestrzennego irracjonalnego zła jest ruch, skierowany do wnętrza domu. Ruch ten powoduje zniszczenie granicy, co objawia się najczęściej jako jej dematerializacja. Przestrzeń domu w obszarze działania abstrakcyjnego „czegoś" zmniejsza swą wymiarowość: bryła przekształca się w płaszczyznę, która ulega dalszej deformacji, prowadzącej do jej stopniowego zaniku. W ten sposób właściwości przestrzenne tajemnej siły (brak określonego kształtu, ustawiczna zmienność) zostają narzucone przestrzeni domu, co służy wyrażeniu bezwzględności siły irracjonalnego zła i bezbronności człowieka żyjącego w świecie, który przestał być domem.

Płynna natura obrazu przestrzennego tajemnej siły umożliwia też jej „wlewanie się" do wnętrza domu, najczęściej przez okna, w postaci „nocy" „ciemności", „mgły". Ruch ten, oznaczający wtargnięcie zła na terytorium egzystencji człowieka, jest w strukturze opowiadań Siergiejewa-Censkiego zawsze zapowiedzią bliskiej tragedii ludzkiej. Zło najczęściej usadawia się w kątach, opanowując w ten sposób najbardziej bezpieczne miejsce wnętrza.

Kolejną właściwością tajemniczego zła, związaną z jego atrybutem ruchu, jest zdolność naruszania granic przestrzeni ludzkiego wnętrza — najintymniejszego „domu" człowieka. Oto jeden z opisów rozmyślań skłóconego z życiem tytułowego bohatera powieści *Babajew*:

„[...] отовсюду лезет что-то гадкое, мокрое, навязчиво, без формы, без конца, входит в мозг, как страшное, потому что нет сил изменить его, — оно будит, врывается в каждую покорную частицу тела, и вот уже нет тела — есть дождь или снег, или изморозь, без земли, без неба." (s. 584)

Tajemnicze nieokreślone „coś" („без формы, без конца") opanowuje osobowość porucznika Babajewa. Proces ten zostaje ujęty w kategorie przestrzenne, jako dematerializacja („нет тела") i deformacja przestrzennie nieograniczonego („без земли, без неба") obrazu człowieka. Zlikwidowanie przestrzennej określoności istoty ludzkiej oznacza jej śmierć, zagładę („есть дождь, или снег, или изморозь").

Bohaterowie Censkiego dążą do przywrócenia światu harmonii i ładu. W modelu przestrzennym rzeczywistości przedstawionej analizowanych utworów zostaje to wyrażone jako próba odbudowania utraconego domu[15]. Paralelnie do obrazu domu pozostającego we władzy zła, domu obcego, w większości utworów pojawia się obraz domu p o ż ą d a n e g o. Jego istnienie objawia się bądź jako subiektywna „przestrzeń duszy", powstała w wyobraźni bohatera i będąca metaforą jego pragnienia odnalezienia sensu istnienia, bądź jako przestrzeń w rzeczywistości świata bohatera obiektywna, będąca wyrazem tych samych pragnień.

[15] O budowaniu jako symbolicznym przeistaczaniu chaosu w kosmos, ibidem, s. 56—58 i 59.

Dom pożądany — subiektywna „przestrzeń duszy" może przyjmować różnorodną postać: odtworzonego, odbudowanego przez wyobraźnię raju utraconego (wspomnienie idealnej miłości, domu dzieciństwa) lub też abstrakcyjnego idealnego obrazu rzeczywistości nigdy przez bohatera nie doświadczonej, będącej wyrazem wiary w przyszłą szczęśliwość. Akt tworzenia nowego domu ukazany jest za pomocą charakterystyk przestrzennych, jako przekroczenie granicy domu obcego (ruch z wnętrza domu na zewnątrz) i próba opanowania przestrzeni zewnętrznej.

Umierający na tyfus bohater opowiadania *Majaczenie* wraca w gorączce wspomnieniami do okresu młodości. Odradza się w nim tęsknota za lekkomyślnie utraconą miłością. Nadludzka siła każe mu wstać z łoża śmierci i udać się na poszukiwanie ukochanej. Opuszcza więc znienawidzony dom, dom nie spełnionych nadziei, i biegnie za znikającą w oddali postacią dziewczyny — wytworem jego chorej wyobraźni.

Inny bohater Censkiego, chory psychicznie starzec Jerzy (*Topiel*), przekonany o swym wzniosłym posłannictwie uwolnienia świata od zła, tworząc wizję przyszłego szczęścia na ziemi w wyobraźni burzy ściany opanowanego przez wrogie siły domu. Zlikwidowanie granicy oznacza możliwość wyjścia poza ciasną przestrzeń w celu podjęcia walki ze złem (bohaterowi jawi się ono w postaci mitycznego smoka[16]) i opanowania przestworzy.

W przeciwieństwie do obrazów przestrzeni chaosu, której głównym atrybutem jest zmienność, deformujący ruch, wizja przestrzenna domu pożądanego charakteryzuje się idealną harmonią kształtów i barw. Oto jeden z obrazów przeszłości, jakie odtwarza wyobraźnia bohatera *Majaczenia*, będący symbolicznym wyrazem jego tęsknoty za utraconym domem szczęśliwym:

„Небо было чистое, звездное и огни на судах были ярче звезд и казались тоже звездами, только спустившимися на землю, молчаливыми, чуткими."

„Море и небо сливались в одно. Вставали влажные воспоминания. Веяло вечным, преджизненным и большим [...]"

„Они говорили о чем-то красивом, о чем-то важном, и души их были однако, как море и небо. И горели в них огни, и веяло сказкой." (s. 149—151)

Konstrukcja przestrzenna opisu opartego na motywie odbicia („небо было звездное и огни на судах казались тоже звездами"), tworzącym jedność nieba i ziemi („море и небо сливались в одно") oraz jedność dusz („души их были одно, как море и небо"), oznacza powrót przestrzeni chaosu do stanu transcendentalnej łączności z niebiosami, gwarantującej możność istnienia człowieka[17].

Dom pożądany, jako przestrzeń w rzeczywistości świata bohaterów obiektywnie istniejąca, to miejsce, do którego przenoszą się lub przy-

[16] O symbolice smoka ibidem, s. 70—72.
[17] Ibidem, s. 58—61.

padkowo trafiają po opuszczeniu pierwotnego miejsca pobytu — nowy dom, który budują z nadzieją na ocalenie.

Dla grupy prowincjonalnych nauczycieli, bohaterów opowiadania *Cmentarz*, wyobcowanych w mieszczańskiej społeczności prowincji, teren starego cmentarza, na którym spotykają się codziennie od kilkunastu lat, staje się ich „domem" — miejscem, umożliwiającym przetrwanie. W miarę upływu czasu przekonują się jednak o swej bezsilności wobec zła, które ich otacza, cmentarz staje się symbolicznym miejscem powolnego umierania ich pragnień i zamierzeń.

Oznobiszyn, bohater opowiadania *Smutek pól*, obok swego domu, w którym zamieszkało zło (fatalne przeznaczenie sprawia, iż jego żona po raz siódmy rodzi martwe dziecko), buduje artel. Podjęte budowanie jest wyrazem tęsknoty bohatera za przestrzenią bezpieczną, miejscem całkowicie podporządkowanym jego woli. W strukturze przestrzennej opowiadania Censkiego budowa artelu nabiera silnej wymowy symbolicznej. Dla bohatera jest ona próbą rekreowania zbezczeszczonego przez złe moce *sacrum*. Tragiczna śmierć robotnika, który ginie przy budowie, nawiązuje do mitu krwawej ofiary, uświęcającej miejsce tworzenia nowego domu[18]. Przedsięwzięcie Oznobiszyna kończy się jednak niepowodzeniem, albowiem bohater nie jest w stanie wyzwolić się spod władzy wszechpanującego ślepego losu, który podporządkowuje sobie także nowy dom.

Tak więc dom nowy, dom pożądany, zarówno ten, który był tylko ideą, powstałą w wyobraźni bohaterów, jak i ten, który w ich świecie zaistniał realnie, okazuje się złudą (niemożliwy jest powrót do przeszłości i odzyskanie utraconej miłości; nie zbawi ludzkości obłąkany szaleńczą ideą chory psychicznie starzec; nowy dom okazuje się wkrótce tak samo wrogi jak poprzedni). Dom pożądany jest więc tylko nędznym odbiciem, powieleniem iluzoryczności i obcości domu pierwotnego.

W przestrzennym modelu świata utworów Censkiego, w którym nie ma miejsca na stworzenie prawdziwego domu, ludzie skazani są na wieczne wędrowanie, wieczne błądzenie w otchłani bezsensu. Najbardziej symboliczną w tym względzie postacią wśród bezdomnych bohaterów Censkiego jest dziad Oznobiszyn — człowiek przestrzeni, bezustannie przenoszący się z miejsca na miejsce w beznadziejnym poszukiwaniu sensu, uciekający od pustki i milczenia i nie znajdujący swego domu — bezpiecznej przystani.

Uogólniony, abstrakcyjny model przestrzenny świata we wczesnej prozie S. N. Siergiejewa-Censkiego, w którym opozycja „dom — przestrzeń zewnętrzna" została zastąpiona relacją tożsamości, różnorodność przestrzenna — jednorodnością, staje się symbolicznym obrazem burzenia domu — mitycznej przestrzeni świętej. Zniszczenie *sacrum*, jednoznaczne

[18] Zasygnalizowany tu problem przestrzeni drogi i bohatera drogi, ściśle związany z zagadnieniem przestrzeni domu w omawianych utworach Siergiejewa-Ceńskiego, wymagałby odrębnych badań, wykraczających poza ramy niniejszej pracy.

z nastaniem chaosu, i niemożność powrotu do kosmicznej harmonii — to artystyczny wyraz treści nowego mitu, mitu domu jako przestrzeni wrogiej, bezkresnego więzienia określającego granice egzystencji człowieka.

Wyjaśnienia takich wartości symboliki przestrzeni we wczesnej prozie Censkiego należy szukać w systemie światopoglądowym epoki przełomu wieków, w jej katastroficznych nastrojach, wynikających z poczucia względności wszystkiego, co ją otacza.

Zasada przechodzenia od konkretu do abstrakcji, obowiązująca dla sposobu konstruowania przestrzeni artystycznej w prozie pisarza, symboliczna wieloznaczność przestrzennych charakterystyk wskazują na powiązania stylu utworów Siergiejewa-Censkiego z kodeksem artystycznym symbolistów.

Тереса Вальчик

МОТИВ ДОМА КАК ЭКЗИСТЕНЦИОНАЛЬНОГО ПРОСТРАНСТВА В РАННЕЙ ПРОЗЕ СЕРГЕЯ СЕРГЕЕВА-ЦЕНСКОГО

Резюме

В пространственной модели мира ранних произведений Сергеева-Ценского образ дома занимает центральное место. В рассказах писателя пространство дома имеет обобщенный и мифологический характер. Повторяющийся в большинстве произведений мотив уничтожения святыни дома темными силами становится художественным выражением идеи дома как пространства враждебного — тюрьмы, определяющей границы существования современного человека.

Teresa Walczyk

HOUSE AS EXISTENTIAL SPACE IN THE EARLY PROSE OF SIERGIEY SIERGIEYEV-CENSKI

Summary

In the spatial model of Siergieyev-Censki's novels the house occupies some central position. In his stories the space enclosed by the house is generalized and mythologized.

A recurrent motifv of desacration performed by evil powers comes to exhibit the house as prison, hostile to man and determining the limits of his lonely existence in the modern world.